

جبر البراءة اسم جبر

جود الفداء العراقي

جُذُورُ الْفِرْعَوْنِيَّةِ

طبع الدار العربية بغداد

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد
١٤٣٧ لسنة ١٩٨٦

دار واسط

جبر البریه اسم جبر

جند الفراعنه
ع

« كان الفن في وادي الرافدين دائما كشعب هذا
الوادي، كلاهما نتاج الارض والمناخ. كلاهما لم يدرك قط
الانحطاط ولم يبلغ قط الكمال: فكمال الصنعة، بالنسبة
اليه، يحد من التعبير الذاتي. كان عمل الفنانين
العراقيين القدامى خشنا ولكنه غني بالابتكار. فيه
حيوية وجراءة لا تتيسران للتقنية المرفهة.
وكان الفنان دائما حرا في التعبير عن نفسه، حتى في
خضم فن الدولة في آشور، حيث يتكلم الفنان الحقيقي
من خلال درامة الحيوان الجريح. »

جواد سليم



كان في مقدور الناقد حتى مطلع السبعينيات ان يتحدث عن الفن العراقي بلغة الشمول، وعبارات لاتخلو من التعميم، وذلك باعتباره ظاهرة متميزة لها معناها غير المتوقع، في قطر كان قد بدأ ينمي لا طاقاته الفيزيائية فقط، بل قواه الداخلية ايضا، وينمي كذلك رؤياه.

ولكن اذ جعل العراق يتسارع في نموه الاقتصادي في السنين الاخيرة، اكتسبت هذه الظاهرة ابعادا تثير الانتباه والاهتمام بحيث لا يستطيع المرء ان يعطيها حقها، كجزء من حياة العراق الثقافية، الا بالدراسة المفصلة. وكل من شاهد معرض السنتين العربي الاول ببغداد عام ١٩٧٤، ادرك ذلك. كما ان الفن العراقي، رسما ونحتا بدا يومئذ بشكل واضح انه اقوى ما في ذلك المعرض العربي، وانه لا يقل جودة او حيوية، عن اي نظيره في العالم، ثم عاد واثبت ذلك مرة اخرى في معرض السنتين العربي الثاني، الذي اقيم في الرباط في نهاية عام ١٩٧٦، والثالث الذي اقيم في بنغازي عام ١٩٧٩.

اذن ، منذ اوائل الخمسينات حقق الفن العراقي لنفسه منزلة بارزة في مضممار لايسهل البروز فيه. ونحن لانغفل عن ان الفن في الخارج ينطلق في اتجاهات جديدة لاحصر لها كل يوم، وان الكثير مما يبدهه الذهن الخلاق في الخارج يستثير الدهشة والعجب بطرافته، او بتقنيته، وغالبا ما يستبق بشكله المظهر الذي سيظهر فيه التغيير التكنولوجي اللاحق. غير اننا نعلم ايضا ان ثمة يبقى دائما شيء جوهري هو الرسم نفسه: القماش، الصلة الشخصية بين الفرد وابداعه. وفي اطار كهذا ، يمكن مقارنة الفن العراقي بالفن في اي قطر متقدم ورؤية قيمته. وهذا كله ، بالنسبة لبلد كالعراق لم يخلص من قرون من الأسن والظلام الا منذ امد قصير، امر ليس بالهين، انه في الواقع انجاز كبير.

ومن الممتع ان نذكر هنا ان اعتراف الدولة بفنانيتها - فيما عدا تهيئتها الدراسة والبعثات الفنية (وهذه تعود الى عقد الثلاثينات) - قامت به لأول مرة في اواسط الخمسينات، وذلك عندما اقيم اول معرض شامل للفن العراقي في قاعة نادي المنصور ببغداد تحت رعاية الدولة، في شباط ١٩٥٦. وقد لقي ذلك المعرض نجاحا كبيرا، واعطيت فيه عدة جوائز تقديرية للمبرزين ، مما حمل الفنانين على التجمع بعد ذلك مباشرة لاكمال تأسيس «جمعية الفنانين العراقيين» في العام نفسه.

وبتأسيس وزارة الثقافة والاعلام (باسم وزارة الارشاد) بعد قيام ثورة ١٩٥٨، شملت هذه الوزارة الفنانين ومعارضهم برعايتها على نطاق واسع، ينذر ان نراه في اي قطر اخر. وهكذا اذ تعاونت وزارة الثقافة والاعلام وجمعية الفنانين في تيسير المعارض، اصبح من السهل لأي فنان يستحق التسمية، ان يعرض نتاجه دون ان يتحمل كلفة تذكر. وبالإضافة الى ذلك، راحت الوزارة توسع مجموعة متحف الفن الحديث التابع لها، فاخذت تبتاع اللوحات والمنحوتات من كل فنان او مجموعة فنانين اقاموا معرضا لاعمالهم ، حتى ان الذين لم يبيعوا شيئا لجمهور المشاهدين، كانوا مطمئنين الى مساعدة الوزارة، التي تكاد لا تبخل برعايتها على احد.

الصفحتان السابقتان:
فائق حسن، اعراب مع الخيل



عندما افتتح الفنان الراحل جواد سليم، في نيسان ١٩٥١، المعرض الاول لجماعته، جماعة بغداد للفن الحديث، القى كلمة قال فيها ان احد الصحفيين الذين يعرفهم دعاه هو وزملاءه الآخرين من الفنانين «اعداء الشعب»، ثم اضاف: انه يغفر له، مع انه يعلم حق العلم ان ٩٧ في المئة من افراد الجمهور لن يؤيدوا جماعته فيما تحاول التعبير عنه، او في الاساليب التي تنتجها. غير انه عاد فتنبأ بأن الجمهور في النهاية سيكون في جانب الفنانين.

وسرعان ما تبين ان نبوءته كانت في محلها: فبعد الاقبال الطيب على ذلك المعرض، توالى المعارض في تعاقب سريع، وامتلا الجو بالنقاش والجدل حول غاية الفنان، بين الرسامين والنحاتين انفسهم، وكذلك بين افراد الجمهور الذين كانوا في الاغلب من المثقفين الشباب، وطلاب الثانويات والكليات، وافسحت الجرائد صفحاتها للنقد والرد والدراسة، وكان من حسن الحظ ان العديد من الفنانين انفسهم يتقنون الافصاح عن آرائهم، قولاً وكتابة، وهكذا تبلورت قضية الفن العراقي في عدد من البيانات، والمحاضرات وكثير من المقالات المطولة، التي لم يخل بعضها من العنف، تهجماً او دفاعاً. وهذا كله ساعد على ابقاء الحركة في تصاعد مستمر وحضور مستمر في اذهان الناس، وشدد في الفنان حس المسؤولية تجاه انتاجه.

كان هناك في الخمسينات ثلاث جماعات تزعم كلاً منها رسام بارز، وفيها تجسد كفاح الفنان من اجل الاعتراف به وبرؤيته للعالم «الرواد» بزعامة فائق حسن، و«جماعة بغداد للفن الحديث» بزعامة جواد سليم، و«الانطباعيون» (معظمهم في الواقع يتوخى اساليب مابعد الانطباعيين والتكعيبيين) بزعامة حافظ دروبي. وبقيت هذه الجماعات على نشاط متفاوت حتى الفترة المتأخرة، واذا لم تتحرك دائماً كجماعات فان معظم افرادها ظلوا في عطاء مستمر، وهم قد يبلغون عدداً زهاء خمسين رساماً ونحاتاً، مازالوا موضع شيء من التقدير الخاص باعتبارهم رواد الحركة الفنية في العراق، ولو انهم يتعرضون ايضاً، بالضبط لانهم رواد الحركة، للكثير من النقد من الفنانين الشباب، كلما بدا في نتاجهم اي تقصير عما كانوا واعدين به من انجاز.

لقد اخذ عدد متزايد من الفنانين يعود الى الوطن من الدراسة في الخارج (لندن، باريس، روما، وارشو، زغرب، موسكو، حتى بكين)، واخذ عدد كبير منهم يتخرج من معهد الفنون الجميلة واكاديمية الفنون الجميلة (والاخيرة جزء من جامعة بغداد).

فجعلت الجماعات، طوال الستينات، تتكاثر، او تنشق الى جماعات اخرى، بينما، بالطبع، حافظ الكثير من الفنانين على استقلالهم الشخصي: فكان هناك «الاكاديميون» و«المجددون» و«جماعة الرؤيا الجديدة» و«الزاوية» و«جماعة البعد الواحد»، وغير ذلك من التجمعات التي لم تكن دائماً تبقى على كيانها مدة طويلة. وقد كان لكل جماعة اعتزازها بانها ثورية على غرارها الخاص، وهو غرار يتراوح في عقيدته من الموقف السقف الديني او الصوفي. والواقع ان الخطوط العقائدية، سياسية كانت ام صوفية ام تعبيرية، كثيراً ما كانت تمر عبر التشكيلات الجماعية بصورة واضحة، فالمهم لدى الجميع، في التحليل الاخير، هو الموهبة الفردية: لقد كان المبدعون الخلاقون من خلق انفسهم هم. ومع ذلك. فان كل جماعة ساهمت على غرارها الخاص بنصيب قيم في البحث وتمحيص الافكار، كما جعلت اقامة المعارض امراً يسر على الفنانين كلما اضطر احدهم الى اقامة معرض بمفرده.



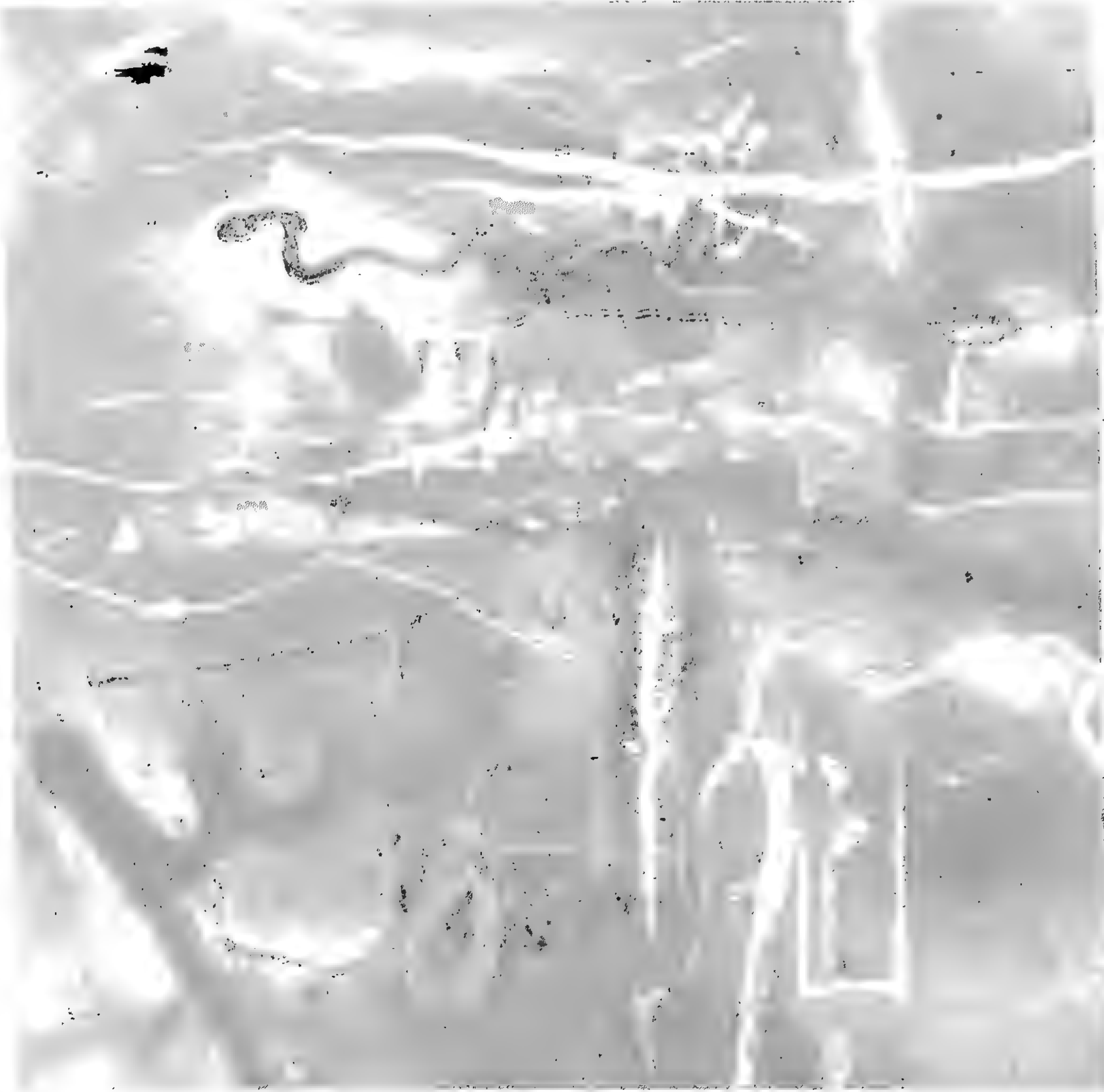
حافظ دروبي، اشجار



حافظ دروپی، بغداد

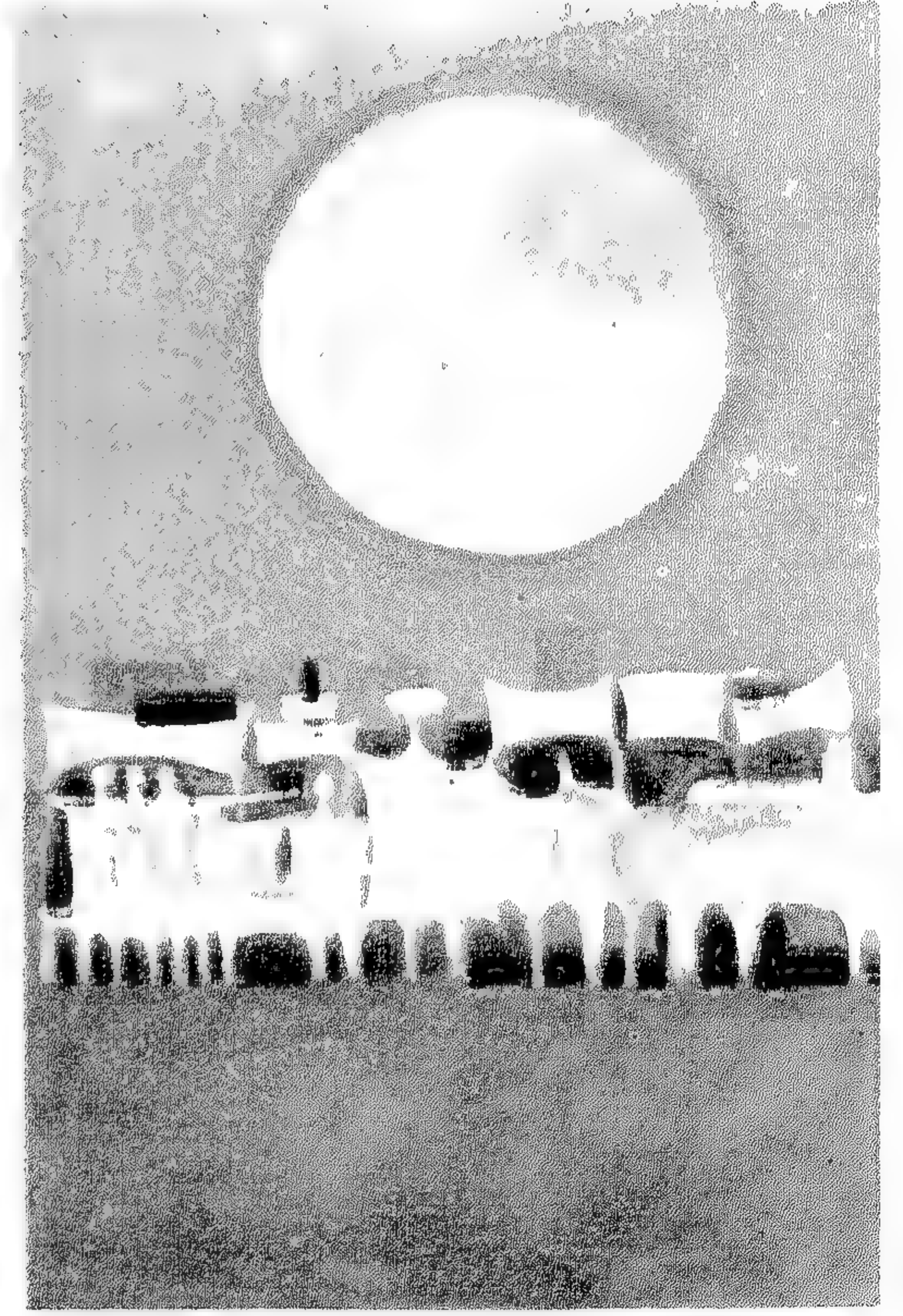
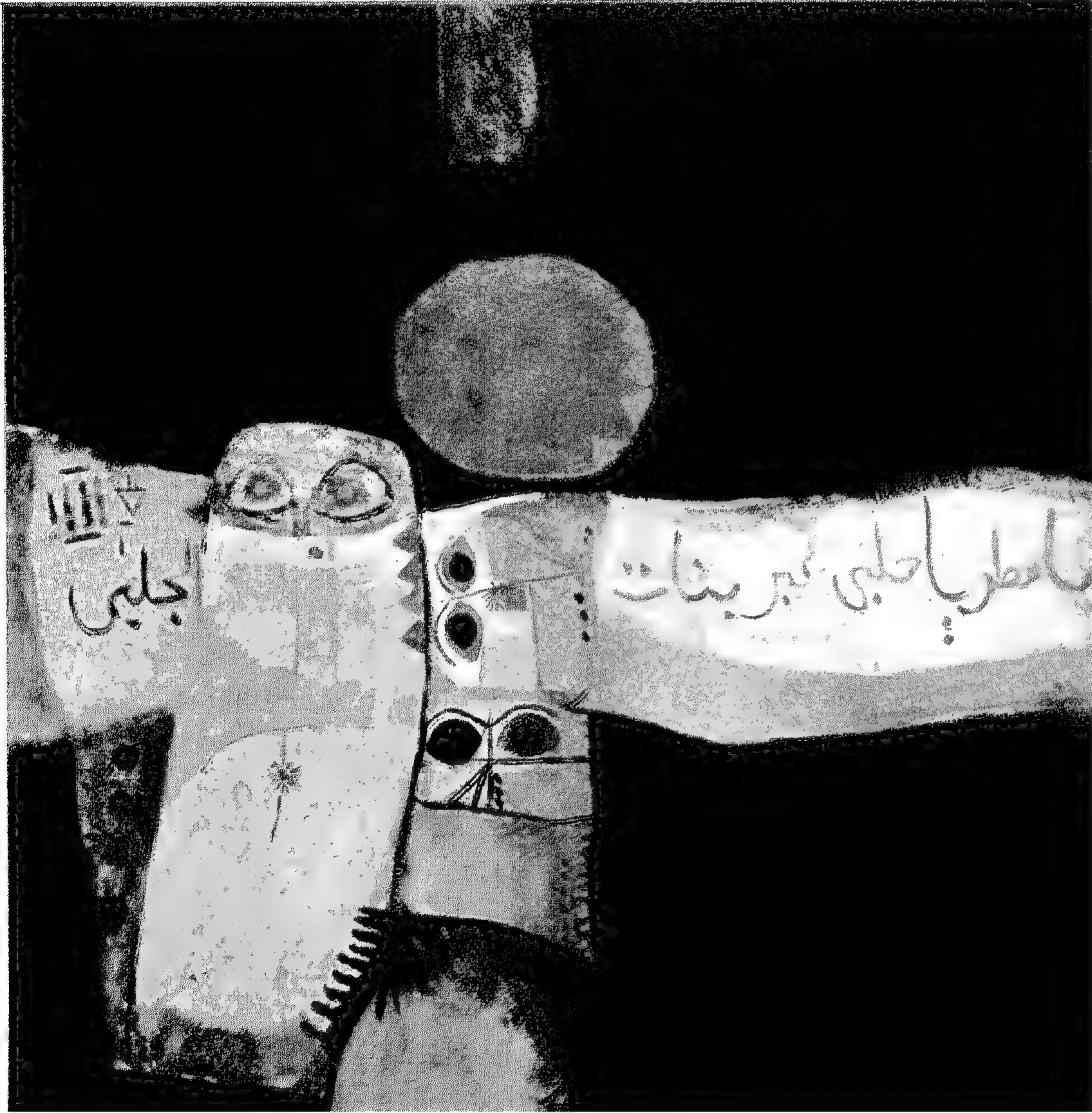
حقيقة واحدة يجب ادراكها لكيما نفهم الحركة الفنية العربية اليوم: وهي ان الفنانين العرب، مهما يكونوا ثوريين فكرا وطموحا، فان ثمة روحا من التراث لصيقة بهم، لا يستطيعون، ولا يريدون، ان ينفضوها عنهم. ومهما يتفوقوا على فكرة «عالمية» الفن الحديث، فانهم لن يتزعزعوا عن ايمانهم بان هويتهم لا يمكن تجوهرها الا بتجذير انفسهم في تراث هو تراثهم، يضيفي على عملهم صفة التميز، ويبرزهم بين الآخرين كمبدعي ومطوري حضارة قومية.

والفنانون العراقيون، الذين يتمتع الكثير منهم باطلاع واسع على تاريخ الفنون لدى الامم الاخرى، حاولوا منذ البداية ايجاد رؤية فنية يتسنى لهم ان يسموها عراقية، او عربية، وهذا هو السبب في رجوعهم الى النحت السومري والاشوري، الى التصوير العربي، الى منمنمات وخطوط المخطوطات القديمة، الى الموتيقات الشعبية في الصناعات اليدوية والافرشة والبسط الريفية والثيرمات المحلية الشائعة، وما حققوه اسلوبا ان هو



شاكر حسن، كتابات على جدار

الا وليد هذا التزاوج بين التراث وبين المعاصرة كما نعرفها اليوم. عن هذه الطريق فقط يصبح في مقدورنا فهم اعمال جواد سليم، وشاكر حسن، وكاظم حيدر، وضياء العزاوي، ومحمد غني، وخالد الرحال، وسعاد العطار، والعديد من الفنانين البارزين الاخرين. فمهما تكن اصالة كل منهم في عمله الفني، فانها تتصل ، بشكل او باخر، بجذور المجتمع الذي يعيشون فيه، حتى وان لم تظهر هذه الصلة للعيان بسهولة دائما. ومن ناحية اخرى، نجد ان معظم الفنانين العراقيين شديدا والاهتمام بقضايا انسان القرن العشرين ومشكلاته، بقدر ماتهمهم علاقتهم بعصرهم. وهم يعتبرون عملهم، اساسا، جزءا من كفاح الامة العربية كقوة جديدة لها خطرها وشأنها في عالم اليوم. والكثير من رموزهم يستوحي النضال الذي يقوم به الثوريون الفلسطينيون من اجل الحرية والاستقلال. فمهما تكن الاساليب او الرؤيا شخصية في النهاية، فان هذه بعض العوامل الفاعلة في جهود الفنانين ، والدافعة لهم في مساراتهم الخلاقة.



كاظم حيدر، من «ملحمة الشهيد»

ضياء العزاوي، يا مطر يا حلي!

في اطار كهذا، نجد متعة خاصة في التأمل في اعمال فائق حسن الذي رغم تجنبه الاضواء، يبقى كبير الفنانين العراقيين اليوم دون منازع.

راح فائق حسن لقراءة خمسين عاما ينتج رسوما زيتية تلفت النظر وتوقف المشاهد. وايام كان العراق، ثقافيا، مازال خارج تيار الفن السائد في العالم، كان فائق حسن - بعد ان درس في مدرسة البوزار بباريس في اواسط الثلاثينات - يرسم لوحاته، يكاد لا تدفعه في عمله الا الفطرة الموهوبة، ويبرهن على قدرة تلقائية مذهلة في التخطيط والتلوين.

ولكن يبدو ان ادراكه الحقيقي لمعنى اللون واهمية الاسلوب كجزء من تيار الفن في فترة ما، جاءه اخيراً عن طريق بضعة رسامين بولونيين، كانوا قد تتلمذوا على اسلوب الرسام الفرنسي بيير بونار، وغدا لهم اثر غير متوقع في ثلاثة او اربعة رسامين عراقيين اثناء الحرب العالمية الثانية، وذلك عندما قدم الى بغداد، هرباً من النازيين، نفر من البولونيين النازحين عن بلادهم بحماية الحلفاء. (وكان جواد سليم فنانا آخر تأثر بهم كثيراً، رغم قضائه قبل ذلك سنتين في دراسة الفن في باريس اولا ثم في روما.) وفجأة بانت على اعمال فائق حسن علائم النضج، واكتسبت تلك الصفة الشخصية الواعية التي تسم الفنان المجيد.

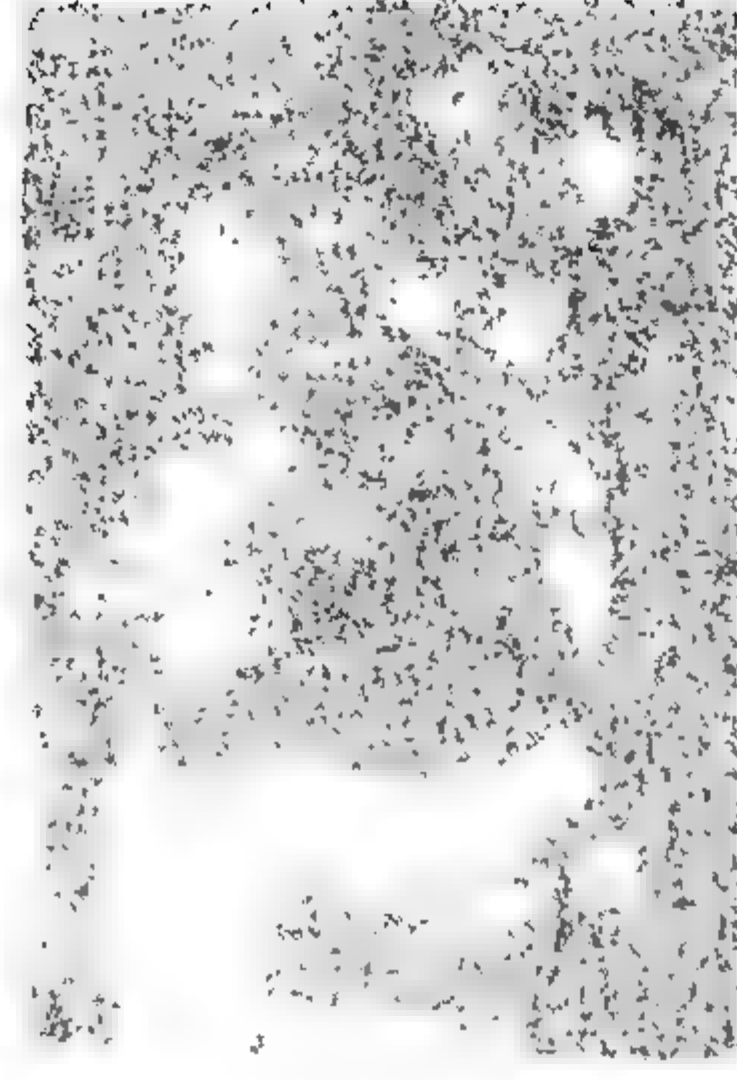
ومنذ ذلك الحين مر فنه عبر عدد من المراحل، يذكرنا كل منها، على نحو ما، بأحد التيارات التي سادت بالتعاقب المشهد الاوربي منذ منعطف القرن: من الانطباعية الى التكعيبية، ثم الى التجريد، وبعدها الى التعبيرية، واخيرا الى ضرب من الواقعية، يحاول الفنان من خلالها تصوير نواح معينة من حياة القرويين او البدو في العراق، ببراعة استاذ كبير.

كان فائق حسن لمدة - شأنه في ذلك شأن صديقه جواد سليم - يبحث عن اسلوب عراقي متميز، راح منذ بداياته يطلبه من خلال تأكيد على الجوهر «الشعبي» لمواضيعه.

وتكعيبته في الخمسينات كانت مزيجا من اشكال عربية مستقاة في الكثير منها من يحيى الواسطي (رسام المنمنمات البغدادي الذي عاش في القرن الثالث عشر) واشكال اوربية كانت سائدة منذ اوائل هذا القرن. غير ان الفلاحين الذين في لوحاته، والاعراب، وصيادي الاسماك - وهذه ثيمات متواترة لديه - لا ينتمون الا الى مياه دجلة والفرات.

والحاصدون وبائعات اللبن لديه، مهما عالجهن تكعيبيا، يجهدون ويعرقون تحت شمس رافدينية.





فائق حسن،
أقصى اليسار : صيادو السمك
الى اليسار : نساء
تحت : حي قديم



وبعد ذلك، عندما انصرف زمننا الى التجريد، جعل يستوحى في الكثير مما يرسم
الفنون الشعبية العراقية. فهو يوازن مساحاته اللونية فيما يشبه التركيب الهندسي، او
يوزعها بحيث توحى بانها مواقع اثرية قديمة. غير ان التجريد لم يكن ليني طويلا بحاجة
فائق حسن، بل كان له مجرد خطوة في اتجاه التعبيرية - وجاءت هذه فترة من اغنى
فترات حياته الفنية. راح يشحن لوحاته - وقد غدت الان جبهة ومتوترة - بصور العوز
والبؤس، وجعلها مزيجا غريبا من الرعب والعطف، وافلح في ابراز اللوعات الخفية التي
يعانيها الشعب، عن طريق شخوص تذكرنا وجوههم واجسامهم بالكواييس.

واخيرا هجر ذلك كله واتخذ اسلوبا، لنا دونما دقة ان ندعوه واقعي بسبب محتواه،
ولو ان وصفه بالانطباعية اقرب الى حقيقته. فقد اخذ فائق حسن يركز على الموضوع
المحلي التي تلح عليه بصريا، مستفيدا من براعته التقنية الكبيرة. واصبحت المشاهد
التي ولد وترعرع في وسطها، والتي امضى فيها العديد من سني حياته، المصدر الاهم
الذي يغذو خياله. وامتلات لوحاته بأزقة بغداد واحياؤها القديمة، بابوابها وشناشيلها
المتهاقة بما فيها من شمس وظلال، من حركة وسكون، بحوانيتها البدائية وشخصياتها
الشعبية. لقد صمم الفنان على التعامل الحميم مع تجربته المرئية المباشرة لمشهد يعلم
انه في طريقه الى زوال سريع : وكانت تلك تجربة يومية لم يسجلها بمثل امانته وقدرته اي
فنان عراقي اخر.

وبقدر مأسحته مشاهد المدينة، حيث يرى أيضاً آراء حس الأزمان السالفة وقد بلغت نقطة السكون، ملامح حياة تتفجر حيوية وطراوة، سحرته فيما بعد مشاهد الحياة الريفية. وفي هذه المشاهد وضع صوراً للعمل المضني، وللجد والجلد، وكل ما عرفه الفلاحون من مشاق ومثابرة طوال القرون الماضية. وهكذا فإن لوحاته تدل على مدى غوصه في أعماق التجربة النفسية التي كانت من نصيب أمته.

وفي هوسه في السنوات الأخيرة برسم الخيل والفرسان، تتحول الأفراس لديه إلى رموز للشخصية العربية، يسودها ضرب من التفاؤل الجامح المشع، أشبه بالبريق الذي نراه في عين الصقر في إحدى صور فرسانه. جذوره العراقية إذن هي له الكل في الكل. إنه يمجّد الحياة، ويمجد صعود الإنسان فيها.

وإن نقول هذا كله، نعيد النظر في مجمل نتاج فائق حسن، ونسأل: ألم يبالغ الفنان بعض الشيء في استسلامه لموضوعه على هذا النحو؟ فهو إذ تمكن من الأساليب السائدة في العالم، لم يغامر كثيراً في اتجاه أسلوب منفصل بترجمات التراث العراقي. ومع ذلك فإنه استطاع أن يحقق نتاجاً تتمثل في أحسنه إلى حد بعيد الروح العراقية للأشياء. وقد مكّنه هذا من البقاء دائماً في الصدارة بين الفنانين في العراق.

والفنان الوحيد الآخر الذي تمتع بشعبية مماثلة في أثناء حياته، هو الرسام انعامات جواد سليم، الذي مات عام ١٩٦١ عن ٤١ عاماً. لم يكن جواد سليم غزير الانتاج كزميله فائق حسن، غير أنه كان أشد منه وهجاً بروّياه، وأكثر منه حرارة في البحث عن أسلوب يخدم تلك الرؤيا. وهذا ما جعله لا في موضع الزعامة فحسب من الحركة الحديثة، بل في موضع الملمم الأكبر لها. فليس هناك فنان آخر ترك بمفرده أثراً عميقاً كالذي تركه جواد سليم في الفن العراقي. وهو أثر تخطى مع الزمن الحدود القطرية إلى بقية الوطن العربي، عن طريق ما أنتج، في السنين العشرين الأخيرة من حياته، من رسم ونحت بناءهما على تجريب دائب، وانماهما عن طريق النقاش المستمر، والتنظير المرفق بالدراسة والتأمل والمخاطرة.

قضى جواد سليم سنة في باريس وأخرى في روما للدراسة (١٩٢٨ - ١٩٤٠)، ثم قضى بعض سني الحرب يعمل في متحف الآثار القديمة ببغداد، كانت حصيلتها تعمقا في فهم النحت السومري والاشوري. وإلى ذلك، فإنه كان يعلم النحت في معهد الفنون الجميلة،



جواد سليم، موسيقيون في الشارع

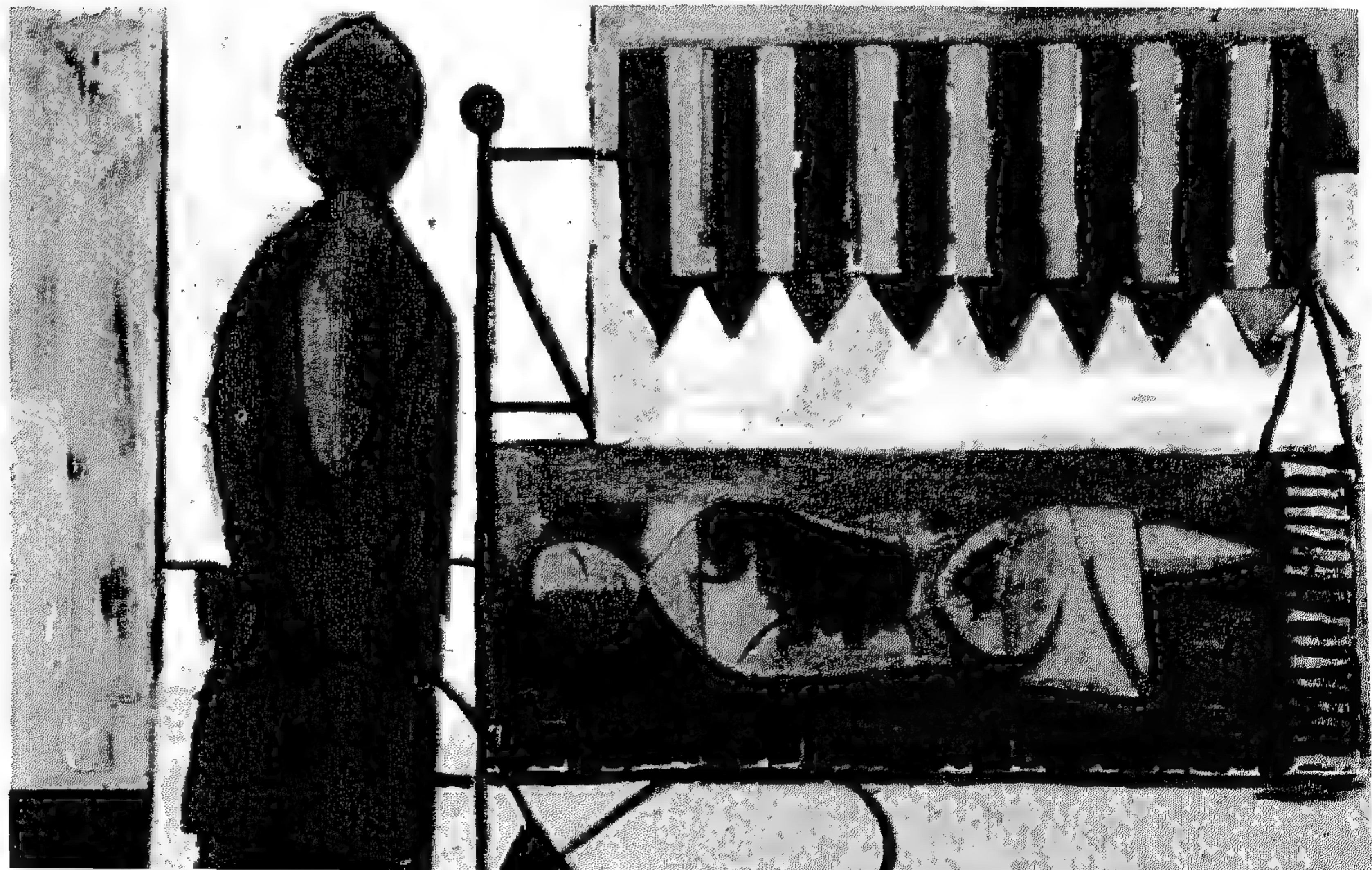


جواد سليم، نساء في الانتظار

وينحت ويرسم بكثرة، وبقي قرابة ست سنوات يسجل يوميات شخصية جدا في دفتر ضخم ملاءه بالتخطيطات، وبملاحظات عن الفن بلغات متعددة، وتحليلات ذاتية لآعماله يبحث فيها الوجهات التي يريد لفنه ان يسير فيها في تطوره. كتاب اليوميات المهم هذا عرفنا بوجوده بعد وفاته (وقد قام كاتب هذه السطور بتحرير ونشر مختارات منه في كتابه «الرحلة الثامنة»)، واذا هو يكشف عن هاجسه العميق في البحث عن طراز عراقي في الابداع مجذر في تراث العراق وحضارته. والكثير مما في هذه اليوميات يستبق، واحيانا يفسر، ما حاول ان ينجزه جواد سليم في السنين اللاحقة.

درس جواد سليم النحت بعد ذلك (١٩٤٦ - ١٩٤٩) في مدرسة سليد للفنون في لندن، ولعله عند عودته الى بغداد كان اول فنان جعل معاصريه من الفنانين والنقاد يعون مشكلة الاسلوب والتراث، وقضية الصلة بين رؤيا الفنان العربي وجذوره. وتبعه بذلك، بافصاح ومنهجية اكبر، رفيقه وزميله الاصغر منه سنا، شاكر حسن آل سعيد.

كان جواد سليم على اطلاع كبير على تاريخ الرسم والنحت في العالم، وكثير التتبع لحركات الفن المتعاقبة في اوربا، ومع ذلك فانه حافظ على براءة في النفس وطراوة في الرؤيا، جعلتاه يستقي استقاءً خلاقاً من الاشكال والرموز والعادات المحلية في كل مارسم او نحت : لقد كان يتلقى بحب المآثورات الشعبية التي مازالت حية في الكثير من ازقة ومقاهي بغداد القديمة، والريف العراقي، فتغذي محاولاته الاسلوبية وتظهر في تشكيلاته، ويقرنها ببراعة مع اعمال الماضي البعيد، من منحوتات سومر الصغيرة، الى رخامات اشور العملاقة، من رسوم الواسطي القوية وخطوط كتابته، الى نحاسيات بغداد والموصل العباسية، الملاءى بالشخوص والزخارف المطروقة. وكان على هذا كله، لكي يكون نافذاً، ان يربط الفنان بينه وبين تشكيلات وتجارب عصرنا الراهن. ولعله اول من فطن الى امكانية جعل التشكيل في الخط العربي مصدراً لتنوع لا حد له لتشكيلات بصرية في الرسم والنحت، وهو ما طوره فيما بعد عدد من الفنانين في الستينات والسبعينات بتركيز خاص. وعندما اسس «جماعة بغداد للفن الحديث» عام ١٩٥١ لم يكن يدرك انه في الواقع يمد حركة شديدة الفوران، اعضاؤها مزيج عجيب من المحترفين والهواة، بقوة تعطيها اتجاها ملهما للكثيرين، دونما عنوة او قسر.



جواد سليم، السيدة والبستاني

الصفحة المقابلة: صورة فتاة



وفيما كان صديقه فائق حسن يعلم الرسم في معهد الفنون الجميلة، كان هو يعمل تحت في المعهد نفسه، وأصبحا بذلك معا مسؤولين عن اكتشاف العديد من المواهب في سن مبكرة وتطويرها. وقد جاءت اعمال جواد سليم طوال الخمسينات في سين لاينقطع من التخطيطات، والرسوم، والمنحوتات، وأغلفة الكتب، وحتى تصميم الاقراط الفضية.

وعندما اعلنت الجمهورية العراقية بثورة ١٤ تموز ١٩٥٨، طلب الى الفنان ان يصنع «نصب الحرية» - وكان صنع نصب من هذا النوع حلما يراوده منذ الصغر. ومن المدهش ان هذا النصب البرونزي الكبير (الذي صبه في فلورنسه) انجزه جواد سليم في سنة ونصف السنة، مع انه يمتد على افريز طوله خمسون متراً، ويتألف من ١٤ مجموعة ارتفاعها ٨ امتار، وفيه حوالي خمسة وعشرين شخصاً! وهو الان، ان ينهض في قلب العاصمة مشرفاً على ساحة التحرير، من اهم معالم بغداد الحديثة. هذا النصب يجسد قدرة جواد سليم على الجمع بين القوة والغنائية، بين الثورة والانسانية، بين ما هو عراقي خاص، وما هو كوني عام - مع عشقه المأساوي العميق لبلده.

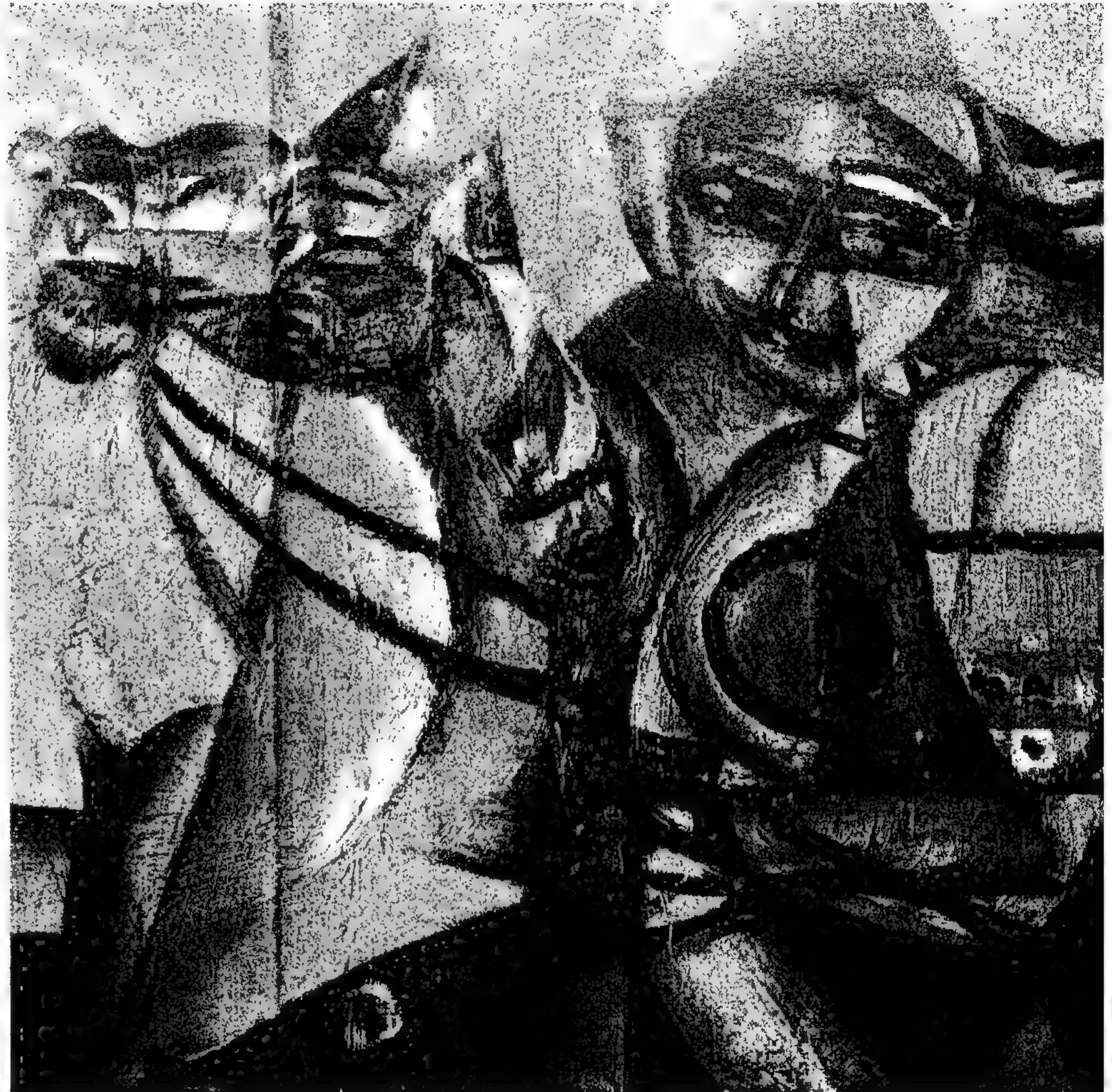
وهو اسلوباً خلاصة عشرين سنة من الدراسة والتجريب والبحث، حقق به الفنان اخيراً تواصل الجذور العراقية العربية مع النزعة المستقبلية. (للمزيد من التفاصيل راجع كتاب المؤلف «جواد سليم ونصب الحرية».)

في اعمال شاكر حسن آل سعيد نجد تطوراً لهذا الاتجاه - اتجاه البحث، والتنظير والحب. ليس بين الفنانين العراقيين جميعاً من كتب في الفن بوجه عام، وفي تأملات الفن في اعماله بوجه خاص، بقدر ما كتب شاكر حسن، او بالعمق الذي كتب فيه. كان في السنوات الخامسة لنموه الفكري تلميذاً لجواد سليم، وصديقاً له اصغر منه سناً بقليل،

واحد الاعضاء الاكثر نشاطاً وإنتاجاً في «جماعة بغداد للفن الحديث». وقد كان ولايزال من دأبه ان يضيف الى لوحاته وتخطيطاته الكثير من الكتابات توضيحاً للأفكار الرئيسية التي تشغال بال «الجماعة» وتؤثر في انتاجهم، والكثير منها اصلاً افكاره هو. حتى غدت كتاباته في السنين الثلاثين الاخيرة، بتراكمها المستمر، اشبه بدستور يصعب تحديده، ولكنه شديد الاثر في تعيين المسار الذي اتخذته احياناً الحركة الفنية في العراق بعد رحيل جواد سليم.

في القلب من اعمال شاكر حسن نزعة دينية اشتدت في السنوات الاخيرة حتى اتخذت لها ابعاد الرؤية الصوفية. لقد بدأ بالعالم كتجربة بصرية، وتطور شيئاً فشيئاً نحو فكرته عن العالم كشعور وفكر. وكان هذا تحولاً بطيئاً مليئاً بالمعاناة، من المسجد الى المجرّد - ولكن موطن التأكيد فيه دائماً هو المحلي، العربي، الشعبي.

شاكر حسن، خيال عربي





شاكر حسن، حروف على جدار مهجور
تحت: امرأة





ضياء العزاوي، كتابة
الصفحة المقابلة،
انشاء مع خطوط كتابة.

وهذا التحول نقل الفنان عبر عدد من الاساليب، كانت اول الامر مستقاة من الموتيفات الشعبية، بشكلها ومحتواها معا، وبعد ان مر بفترة من التعبيرية القوية في تصوير حياة الفقراء في العراق (جاءته المؤثرات ايامئذ من مصادر متباعدة - من الواسطي، بول كلي، والمكسيكيين المحدثين) وقضى خمس سنوات في باريس، اخذ يطور اسلوبا عربيا تقليديا، يعرفه الرسامون الشعبيون وبخاصة في سوريا، في رسم قصص الابطال كعنترة وابي زيد الهلالي، وجعل منه اسلوبا ساذجا، خاصا به، يتميز فيه الخط العربي الطفولي بالرسم البدائي، متجها بمحتواه على الاكثر نحو حكايات «الف ليلة وليلة»، مع حس لدقائق الفن الاسلامي الذي يبقى دائما فاعلا في الخلفية من التصوير.

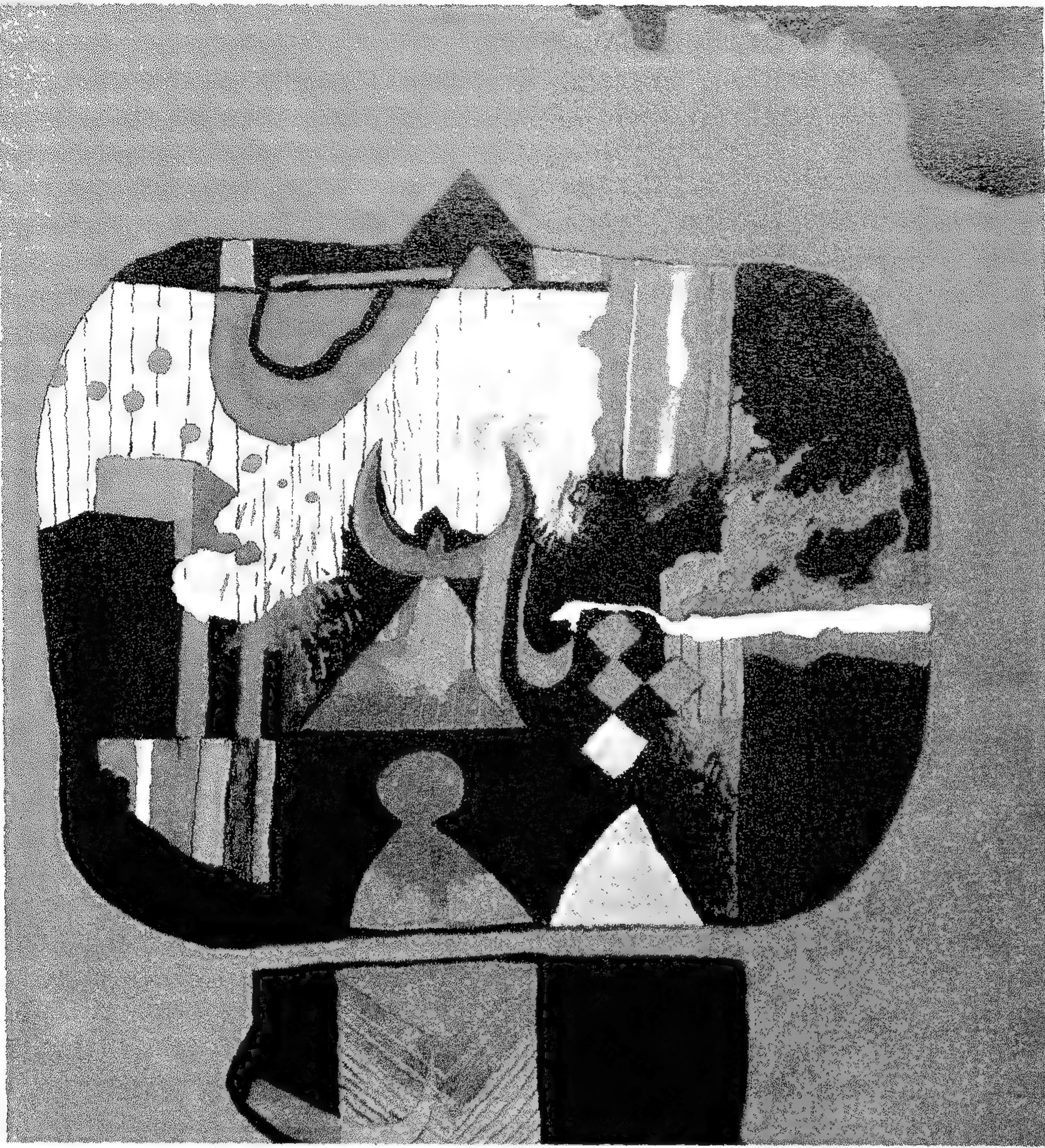
وبعد ذلك بمدة اخذ بالخطر الاسلامي المفروض قديما على تصوير الانسان، وتخلي عن اي رسم فيه اقل احياء بالجسم البشري، وكرس همه في استغلال اشكال الكلمة او الحروف المخطوطة.

لم يكن الخط لديه، بالطبع، ما يمارسه الخطاطون التقليديون، بل كان تحليلا، او تفسيخا، للكتابة الى ابسط اشكال الحرف واكثرها حرية وابعدا عن اية قاعدة معروفة. وهكذا اصبح الحرف لديه مفعما بامكانات التشكيل الطليق، ولكن مع قرائن صوفية تقارب السحر. فاي كلمة «مشخوطة» على حائط عتيق، وقد اضاف اليها تجريح النسيان وتراكم الزمن معاني لم تكن في خاطر، تصبح وسيلة لاثارة حالة ذهنية تشبه الرؤيا الفائضة بالتداعي والاحاسيس.

وقد اطلق شاكر حسن على هذا الرسم مصطلحا من عنده شاع بين الفنانين بسرعة، هو «البعد الواحد» - ويعني به، البعد الواحد الذي يصل الانسان بالله. ولقد كانت نتيجة هذا الاسلوب الاخير صورا فيها اصالة، وفيها قوة غريبة، وتشع من داخلها بذلك الوهج الغامض الذي يتحدث عنه في احد كتبه. وهذه اللوحات ليست من اروع ما انتج الفنان فقط، بل من اروع ما انتج العراق من رسم في الفترة الاخيرة. وليس غريبا ان يكون لهذه الرسوم اثر عميق في اعمال الكثيرين من الفنانين الآخرين، اذ راح كل منهم يكيف الاتجاه الحروفي ليلائم تقنيته واسلوبه. ولكن اسلوب شاكر حسن يبقى متفردا بتلقائيته واخلاصه.

ان في هذا كله الكثير من الروح الاسلامية في الفن وقد عولجت بامتلاء ذهني دينامي. وضياء العزاوي فنان آخر كان حتى اواسط العشرينات من عمره يجد في الرموز والاشارات الاسلامية منطلقا لخياله، وجعل منذ اواخر الستينات يستخدم الحروف العربية ابداعيا، ولكن بشكلاية اشد من شكلاية شاكر حسن آل سعيد، وفيما بعد لنتيجة مغايرة تماما. فالشعر يبقى لديه مصدرا اساسيا لهامه: وفي رسومه الجرافيكية نجد احيانا قصائد كاملة - غزلية او بطولية، وهي دائما لشعراء آخرين - مخطوطة حول وعبر شخوصه المهلوسة، مما قد يذكرنا بالصور القصائد التي وضعها الشاعر الرسام الانكليزي وليم بليك (ق ١٨/١٩). اما بالنسبة لضياء العزاوي فانها تمثل تحديا لطريقة كان الخطاطون ورسامو المنمنمات العرب يستخدمونها في القرون الوسطى.





ضياء العزاوي، اشارات ملحمية
الصفحة المقابلة، الحلم والحالم

وحس الفنان التاريخي، في واقع الامر - فهو قد درس اكاديميا، الفن والاثار القديمة - يعود الى اقدم حضارات العراق، الى السومريين الذين وجد الفنان في نحتهم - المتميز جدا بالعيون والانوف الكبيرة، مع المزج بين التشبيهي والتجريدي - مصطلحا استفاد منه في رسومه، محققا بذلك احيانا اشكالا يجفل المشاهد لها عند اول نظرة. وبقي هذا الاثر السومري في اجسام شخوصه التي تدوم بحرية في كل اتجاه... وفي تشريحها العاتي الممزق المحدد الاجزاء، احياءات بالمأساة واللوعة والعنف. ولاهتمام الرسام بوجه خاص بالفن الشعبي، والف ليلة وليلة، والشعر الفلسطيني المعاصر، فقد جاء نتاجه مفعما تلقائيا بالكنايات والاشارات التي لانجدها عند غيره الا في اعمال جواد سليم، الذي كان له في ضياء العزاوي اثر صحي في سنواته الاولى.

والمتتبع لانتاج هذا الفنان الغزير الذي يتراوح بين الرسوم التخطيطية الرهيفة الصغيرة وبين اللوحات الضخمة المتألفة احيانا من تجميع عدة لوحات معا، يجد انه يحقق حلا تدريجيا لمشكلة صاحبه: كيف يستخدم الاشارات والرموز الاسلامية دون ان تبدو النتيجة مجرد فولكلورية او عمل «شطارة»؛ كيف يستقي من النحت السومري والاساطير البابلية، مستخدما كلا منهما بحد ذاته او كقاعدة لدوامات القصائد



المخطوطة بحرية، دون ان يبدو عمله وكأنه مجرد صور توضيحية أو تزيينية: كيف يمازج بين هذه كلها بتلقائية الحالم الذي تتبدى في رؤاه اشكال وشخوص لها قوة يكاد يستحيل تفسيرها. وهكذا فان فن ضياء العزاوي يحقق فعله على مستويات متداخلة عدة: تاريخية وأدبية، ودينية، وقد خضعت جميعا لضبط صارم من حسه المعاصر.

فمهما يكن مصدر وحيه: كلكامش، أو مأساة الحسين، أو غراميات ألف ليلة وليلة، أو بطولات الفدائيين الفلسطينيين ومآسيهم، فإنه أولا وقبل كل شيء تخطيطي قدير وملون بارع تتجسد رؤاه وهي عميقة الجذور في نفسه ولا وعي أمته، في اشكال توحى بأنها تراكيب رمزية لزماننا هذا. وفي أعماله الأخيرة، على أفضلها، نعمة رثائية عظيمة العمق.

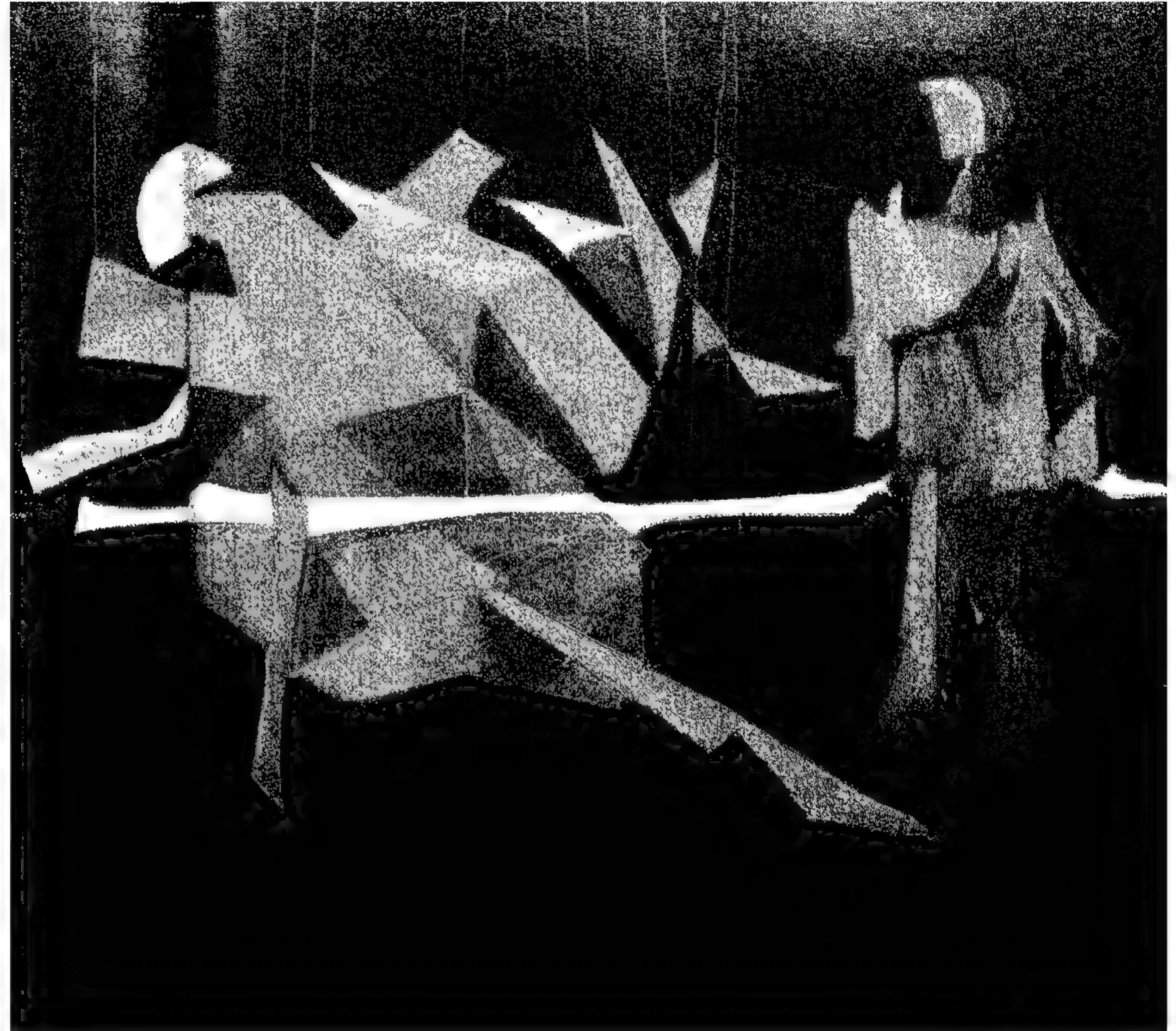
هناك نعمة رثائية مماثلة تسم غالبية أعمال كاظم حيدر منذ ان رسم عددا كبيرا من اللوحات عن استشهاد الحسين في كربلاء، ولكن بأسلوب مغاير لأسلوب العزاوي.

فالوحي الديني الاسلامي يأتي كاظم حيدر عن طريق حسه للمأساة في اشارات ورموز كلها خاصة به: خيل، وخوذ، وسيوف، ورماح، ورجال، ونساء، وخيام، ومؤامرات، وخيانات - تهاويل معارك الاقدمين برمتها في مصطلح خاص بالفنان.

الانسان متحديا، وان يكن سجيناً، وان يستشهد وتُقطَع اوصاله: كان هذا موضوع كاظم حيدر لمدة طويلة. وقد استقى بعضه من التاريخ العربي كما يفهمه. غير ان الفنان استخدم أسلوبه ايضا ليرى عن الانسان وهو يبحث عن نفسه، وهو يبحث عن الحب،

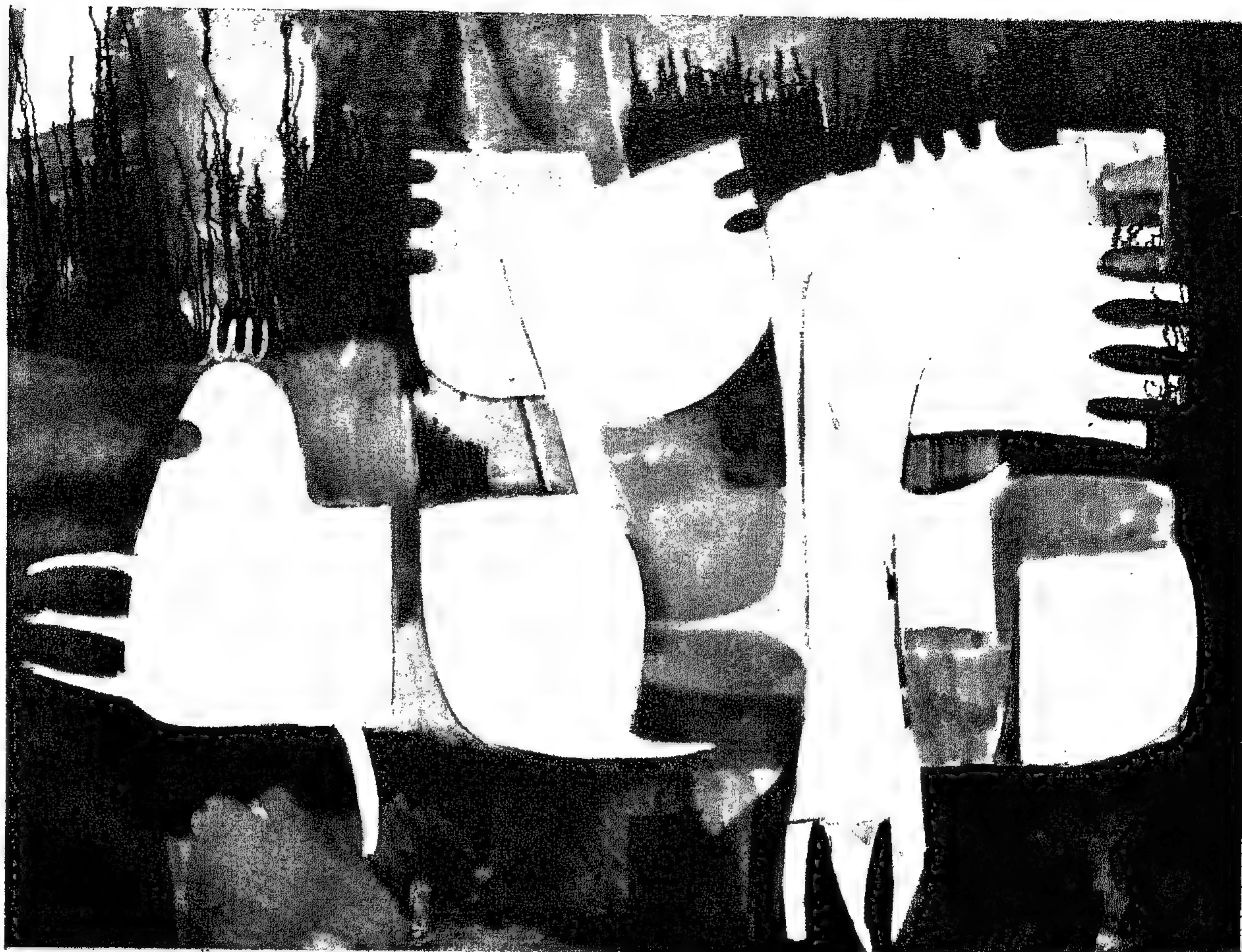
عن الدهشة. وهو دونما استحياء يمزج بين التشبيهي والمجرد، ولكنه بعد ان ابتكر مفردات لأشكال شخصية متميزة، فإن هذا المزج يخدم غرضه خير خدمة، حين يبدو ان التشبيهي والمجرد يتبادلان الفعل في الصورة ويكمل احدهما الآخر. فلوحته «البراق» تمثل في بعضها حصان النبي في اسرائه، وتمثل في بعضها الآخر رحلة النفس خلال الزواجات المظلمة في ليل الانسان الطويل المليء بالغوامض.

في رسوم اسماعيل الشيعلي نجد ان الوحي الديني ينتمي الى النساء اللواتي راح الفنان، لسنين عديدة، يراقبهن ويستمتلهن، وهن يقمن بزيارة المساجد ومقامات الاولياء بأعداد غفيرة. انها تمثل تأملا مدروسا من فنان بصري: فالنساء يرتبهن، ويشتهن ويعيد ترتيبهن، في تأليف لا ينتهي من تنويعها، وهن منهنكات بمحبة غامضة، بحثا عن المزيد من الحب، او الانجاب. المشهد عراقي جدا وشعبي جدا، يقدمه الفنان بمعالجة بارعة تتراوح بين التخطيط والتجريد، يفتزلها احيانا الى ضربات حادة من الانوان الصافية.



كاظم حيدر، الانسان والمادة

كاظم حيدر، البراق



اسماعيل الشخيلي، نساء وخيام







محمود صبري، مومسات في الانتظار

محمود صبري، نساء وصبار
تحت، عاطلون عن العمل

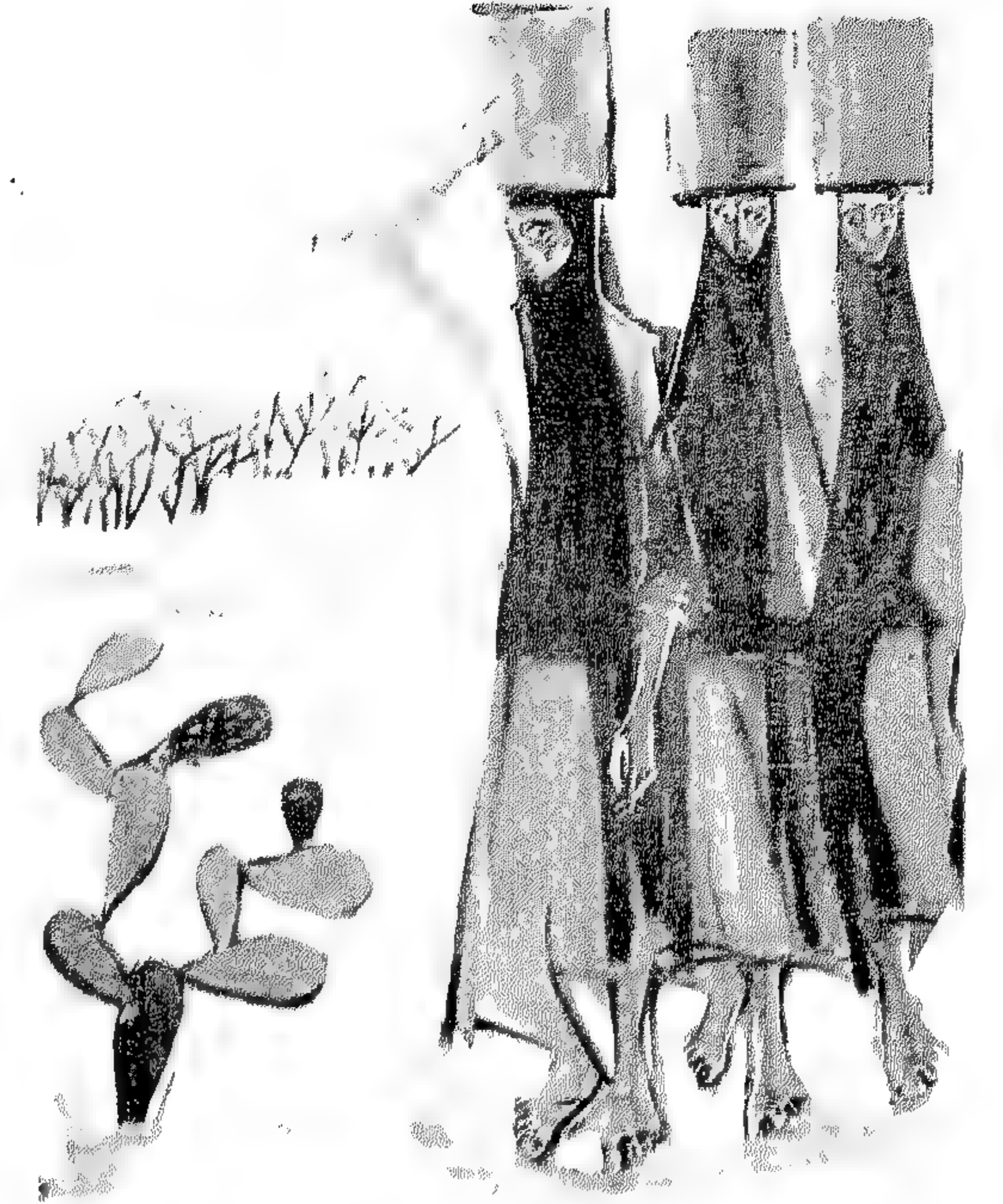
وقد بلغ اسماعيل الشيخلي تجميعات الشخصيات النسائية هذه عبر فترة كان كثير الاهتمام فيها بالوجوه النسائية، جاعلا وجهين او ثلاثة (او اربعة على الاكثر) في اللوحة الواحدة، تتوهج العيون المؤسلة فيها برؤى الحب: وكان يرسمها في الاغلب بخطوط قوية على شخوط من الوان قليلة. وتسودها روح غنائية، اقرب ما تكون الى روح الشعر، جاءت الفنان بعد ان كان منخرطا بعواطفه في تصوير المساكين المعدمين وهم ينقذون اطفالهم ومقتنياتهم القليلة من احد فيضانات دجلة الكاسحة.

هذا الانخراط في حياة الفقراء والمعدمين كان في الواقع الصفة المميزة للكثير من النتاج الفني العراقي في اوائل الخمسينات واواسطها. ولعل اعمال محمود صبري تمثل تلك النزعة على اقواها. كانت معاناة الفنان ايامئذ سياسية في بعضها، ووجودية في بعضها الآخر، فجاءت معالجته للموضوعات الاجتماعية مليئة بالالم، والاحتجاج،

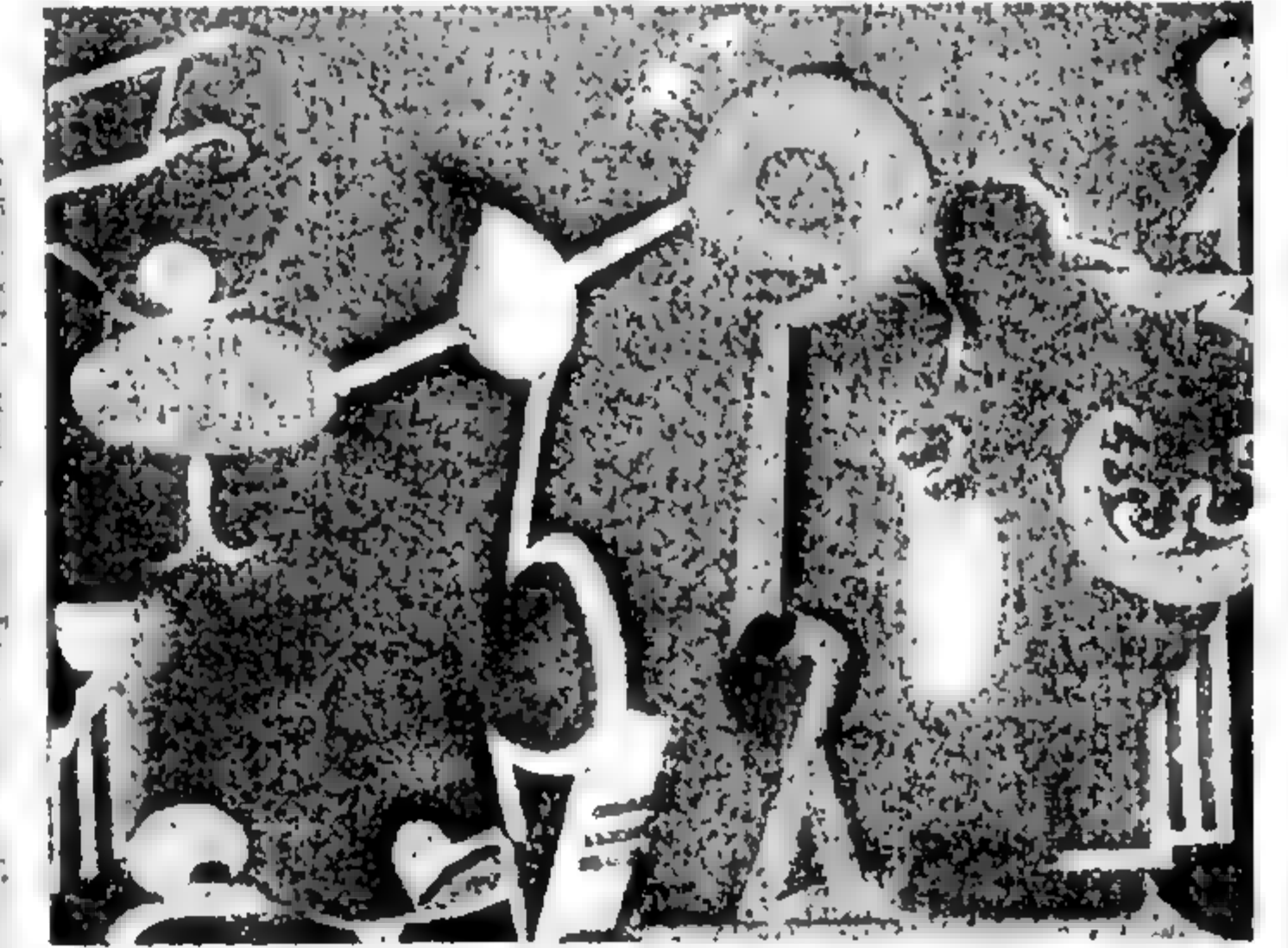
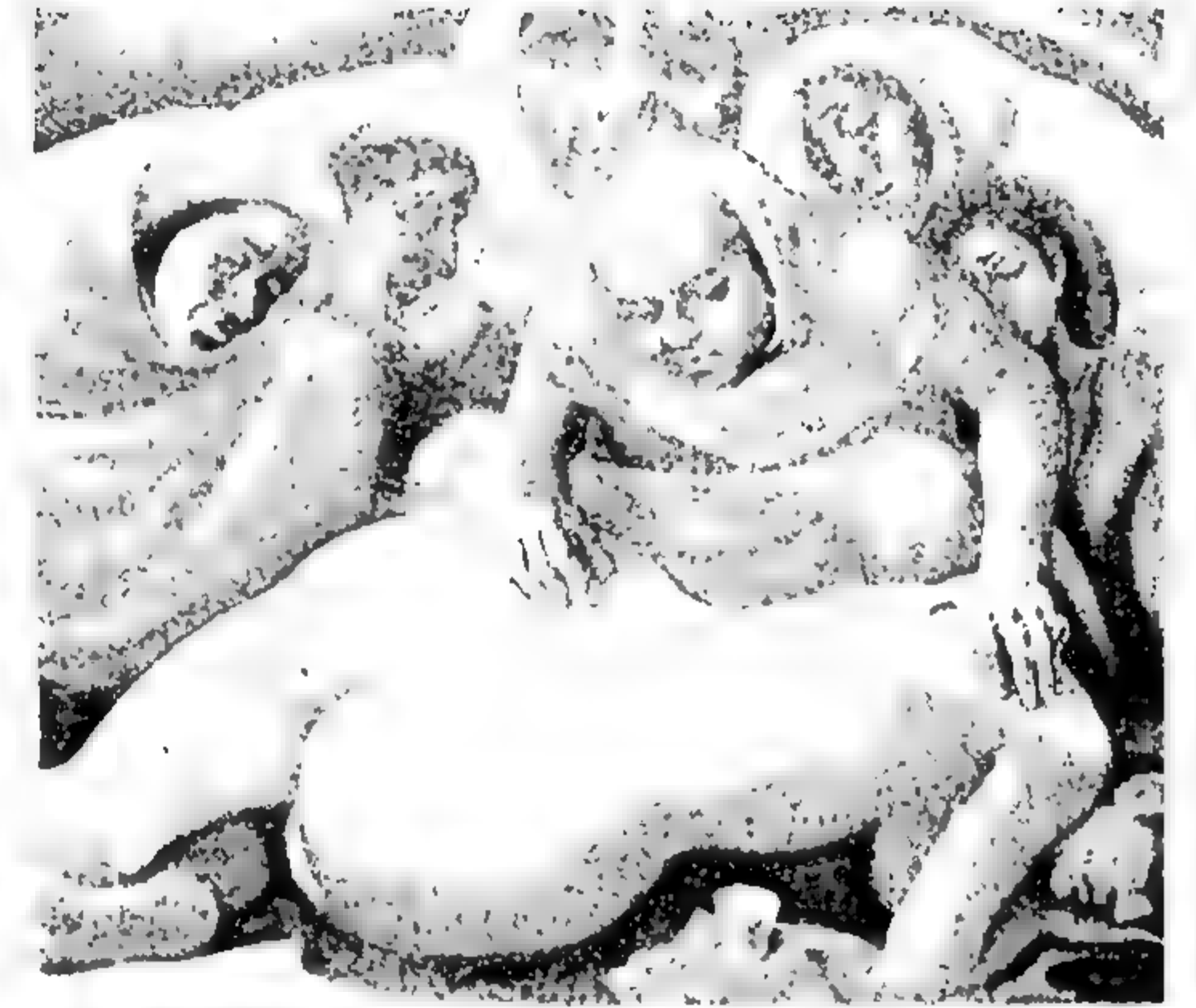
والغضب، دون ان يأبه كثيرا لقضايا الاسلوب والتراث التي كانت تشغل بال الفنانين الآخرين. وبعد ذلك بعشر سنين، طور محمود صبري نظرية فنية خاصة به، سماها بـ «واقعية الكم»، في مقال بارع التحليل ومتماسك الحجة، يكشف عن ذكاء حاد متفرد. غير ان التجربة البصرية التي كان مسكونا بها، والتي عرفت بها لوحاته السابقة، حل محلها تجريد رياضي كبير: واذا الجذور المحلية، واهبة الحياة، تروح ضحية قانون كوني، عديم الحياة.

ولكن كان هناك فنانون آخرون ظهروا في الستينات وتناولوا ثيمات الفقراء والمسحوقين بوعي اسلوبى اعمق. فبينما كان فائق حسن يمر بفترة التعبيرية مع موضوعات كهذه، كان ماهود احمد يعطيها ابعادا ضخمة. وبما انه هو نفسه من اصل فلاحى جنوبى، فقد كان في تفصيلاته المرئية رنة الصدق والاصالة. وتبدت لوعات الرجال والنساء في لوحاته الكبيرة وقد صار لها نبل المأساة وقوتها - فهي مطلقة لازمن لها، وهي كذلك واردة آنيا ومباشرة.

تعلم ماهود احمد الكثير من الرسامين المكسيكيين، ولاشك، الا انه اجاد استخدام ماتعلمه. ولئن يكن تمجيد حياة البؤس والمشقة جزءا من التجربة العراقية، فقد جعل الفنان ايضا يرى مافيه من مغريات الرموز والعلاقات الانسانية. وهكذا قد نجده يرسم العشاق وقد اختبأوا في خيمة او اضطجعوا في قارب، او يجعل الوشم على جسد المرأة ذا معنى خفى : انه دعوة الى الحب. وقد يستخدم الخط الحر في كتابة قصيدة في ركن من الصورة، اذا وجد ان في الموضوع شاعرية مؤاتية لذلك.



ماهرود احمد. الوشم



مديحة عمر. اشكال حروفية

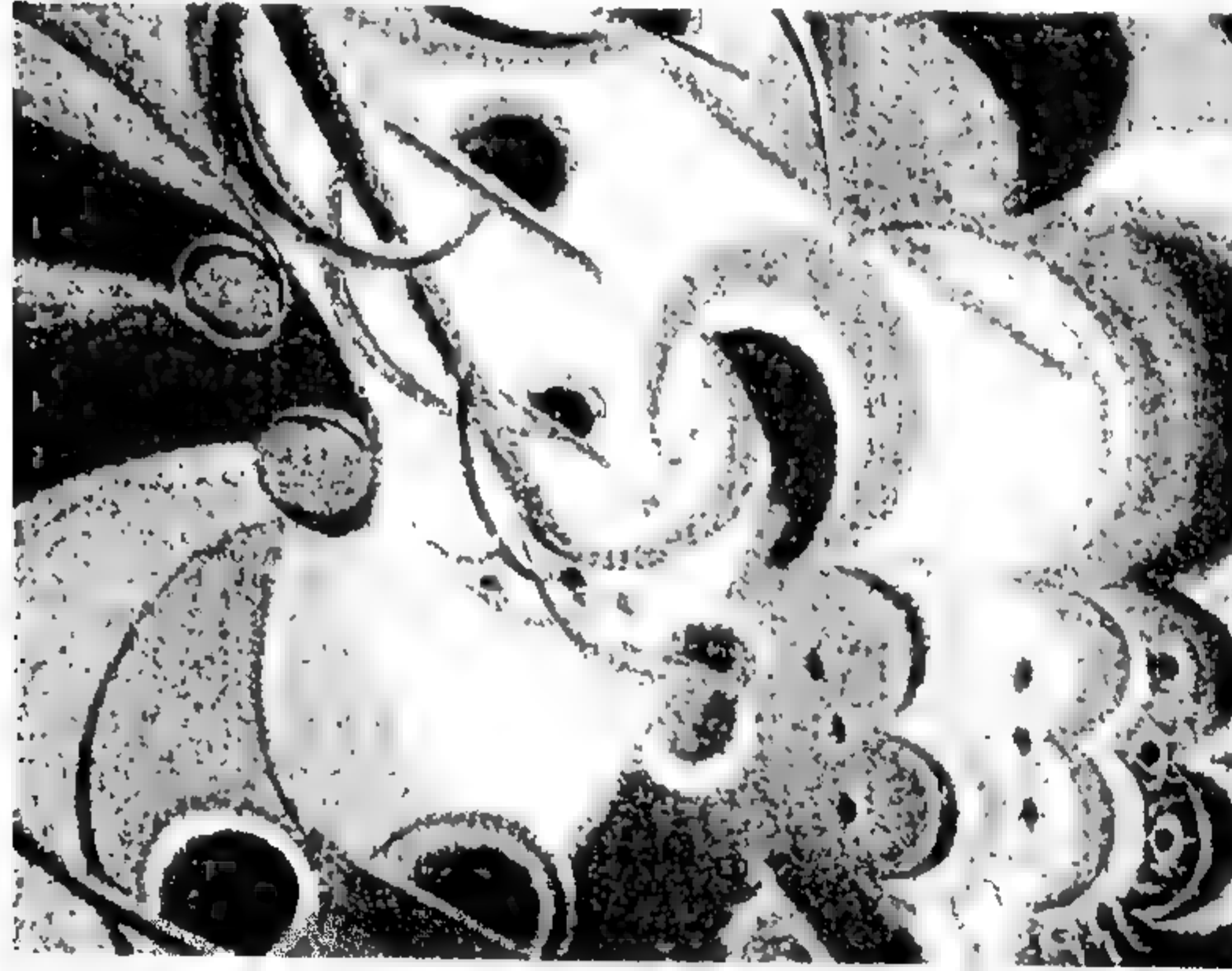
جميل حمودي، رسم وحرف



لقد كان الخط لقرون طويلة منفذا رئيسيا للطاقة الخلاقة عند الفنان العربي، يعملها في تنميطات مبتكرة وتنويعات لاحصر لها، للتعبير عن نزعة جمالية قوية تفرق عادة بمشاعر «روحانية»، وذلك لان معظم العبارات التي يتم خطها ذات طابع ديني او حكمي.

ويكتفي الفنان بالكلمات نفسها «مضمونا»، اذ يجعل جمال معناها ينعكس في جمال تشكيلها. وعند ظهور تيار «البعث الواحد» في اواخر الستينات، كان الخط قد اكتسب على يد الرسام حرية من التشكيل والمعنى لم يكن الخطاطون ليعتبروها أمراً يتصل بفنهم التقليدي المقدس.

فالرسامة مديحة عمر، منذ اواخر الاربعينات واول الخمسينات، كانت قد جعلت من الحروف نفسها لوحات كاملة: فهي السبابة في العراق في تحويل الابجدية الى ذريعة للانشاءات التخطيطية واللونية التي تخلق بها جوا من الفنتزة والحركة. واذ كان جميل حمودي في باريس، فانه ادخل هذا الضرب من «الكتابة» في لوحاته التجريدية، وبعد عودته الى بغداد وبخاصة في الالونة الاخيرة، اخذ يجعل من الحروف المقوم الاور والمنطلق الاساسي في الكثير من اعماله.



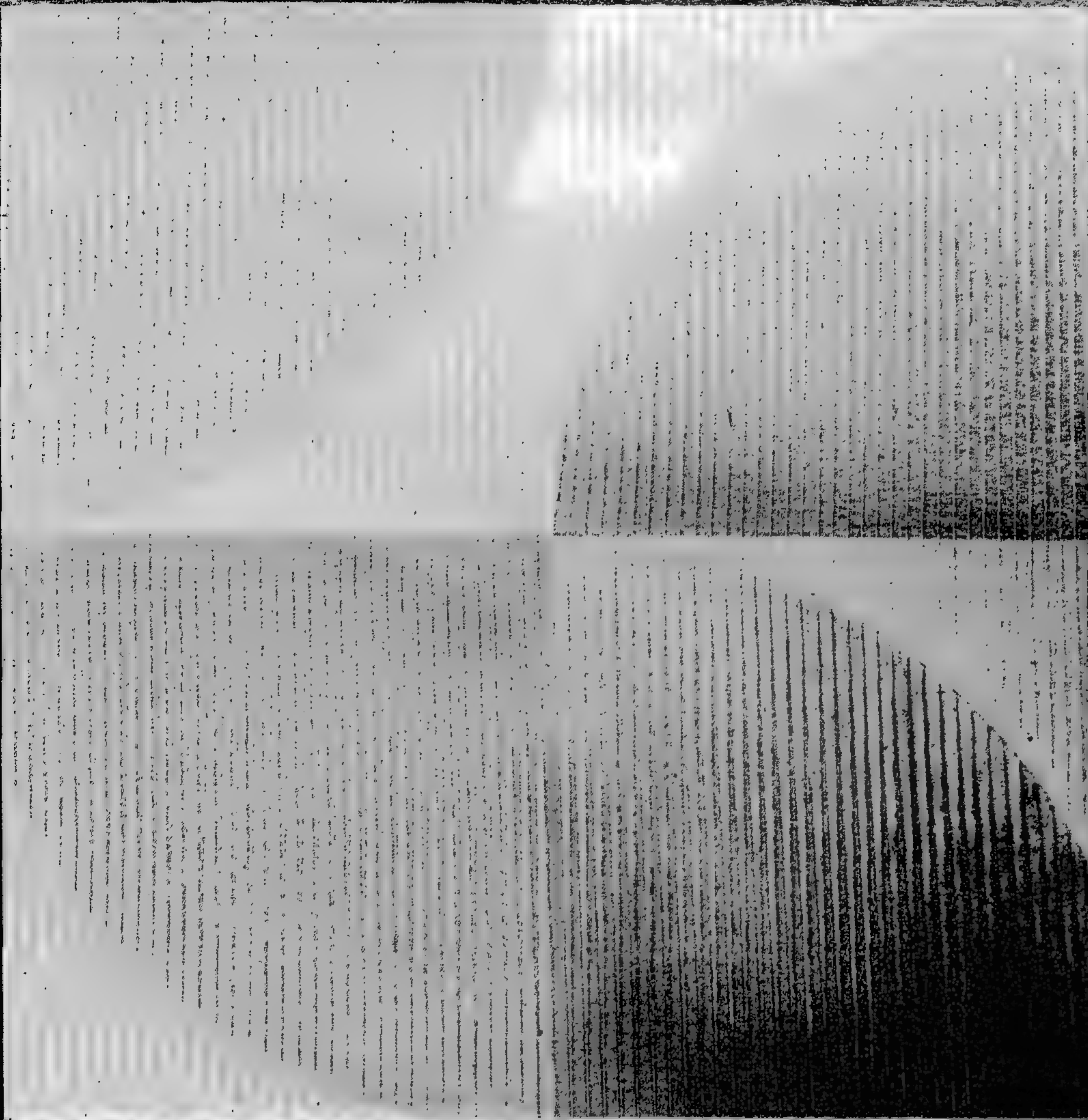
مديحة عمر، تنويعات على الحرف «ن»



ماهود احمد، الرئيس المناضل صدام حسين مع الشعب



رافع الناصري، الكلمات والذاكرة



هاشم السمرجي، شكل



رافع الناصري، افق

وقد وقع رافع الناصري لفترة ماتحت سحر الحرف العربي. ولئن يكن معظم رسمه تجريديا، فانه جعل يستخدم عبارات كاملة، ذات طابع ديني في الاغلب، لرسومه. ولكنه راح يبحث بعد ذلك عن القيم الشكلانية للحروف الفردية في تنويعاته التشكيلية الجديدة. وبذا تأكدت الصلة القائمة بين براعته الجرافيكية الاصلية، التي انماها بدراسته الفن الصيني في بكين، وبين تعامله الجديد مع الابداعية. وبعد ان احكم السيطرة على توزيع التوازن والامتداد والفراغ، جعل يحقق خفة تناغمية، ومتعة بصرية خالصة، كان يتصف بهما رسمه اللاحق في السابق. ولقد اعطى نفسه في الآونة الاخيرة مزيدا من الحرية في الشكل، واضحت عنده الكلمات، والارقام الواردة بالمصادفة، والصلبان والدوائر، تشير الى تباريح مكبوتة : وهكذا تضيف القرائن الشعرية الضمنية قوتها الى الاحاسيس البصرية الخالصة.

لربما كان هاشم السمرجي بين زملائه الفنان الوحيد الذي قصد ان يحدد نفسه بما هو بصري بحت. وقد بدأ اصلا فنانا تجريديا، واضحى فيما بعد (باستثناء مهدي مطشر، المقيم في باريس) ابرز رسام عراقي في فن «الأوب»، الفن البصري. وبالنسبة الى رجل مثله يعشق الخطوط الرهيفة، والاشكال الهندسية والالوان المتقابلة، كانت الخطوة قصيرة في انتقاله الى الخط العربي كقاعدة لغرافيكيات الغنية بالابتكار. فهو حين يمازج بين الحروف والكلمات والعبارات - وهذه قد تكون قصيدة كاملة - وبين تأليف «الاب» والوانه، فانه يصل المشاهد بشعور من الدهشة، والذهول، وانفتاح الذهن على جمال غير متوقع.

في فن هاشم السمرجي فجأة الوقع كفجأة سهم مارق في منحني يأخذ العين. انه وقع البراءة، والفرح، والذهول، وهو اقرب مايكون الى الموسيقى الخالصة. وعندما يدقق المرء في رسومه، يندهش حين يكتشف ان الكثير من هذا انما هو مستمد في روحه، على نحو لا ينتبه اليه المشاهد العابر، من زخارف المخطوطات القرآنية. انها موهبة الفنان، تتبدى في قدرته على جعل ذلك كله جزءا من تجربة القرن العشرين.

وهاشم السمرجي الان، إذ نراه في فترة جديدة من تطوره الفني، يستخدم الشكل الانساني على نحو يعينه في اضافة شحنة عاطفية الى اسلوبه الشديد الرهافة. فهو يكاد يتقصد، من جديد، ان يوجد تضادا مقلقا بين المرئي الجمالي والمحتوى المأساوي.



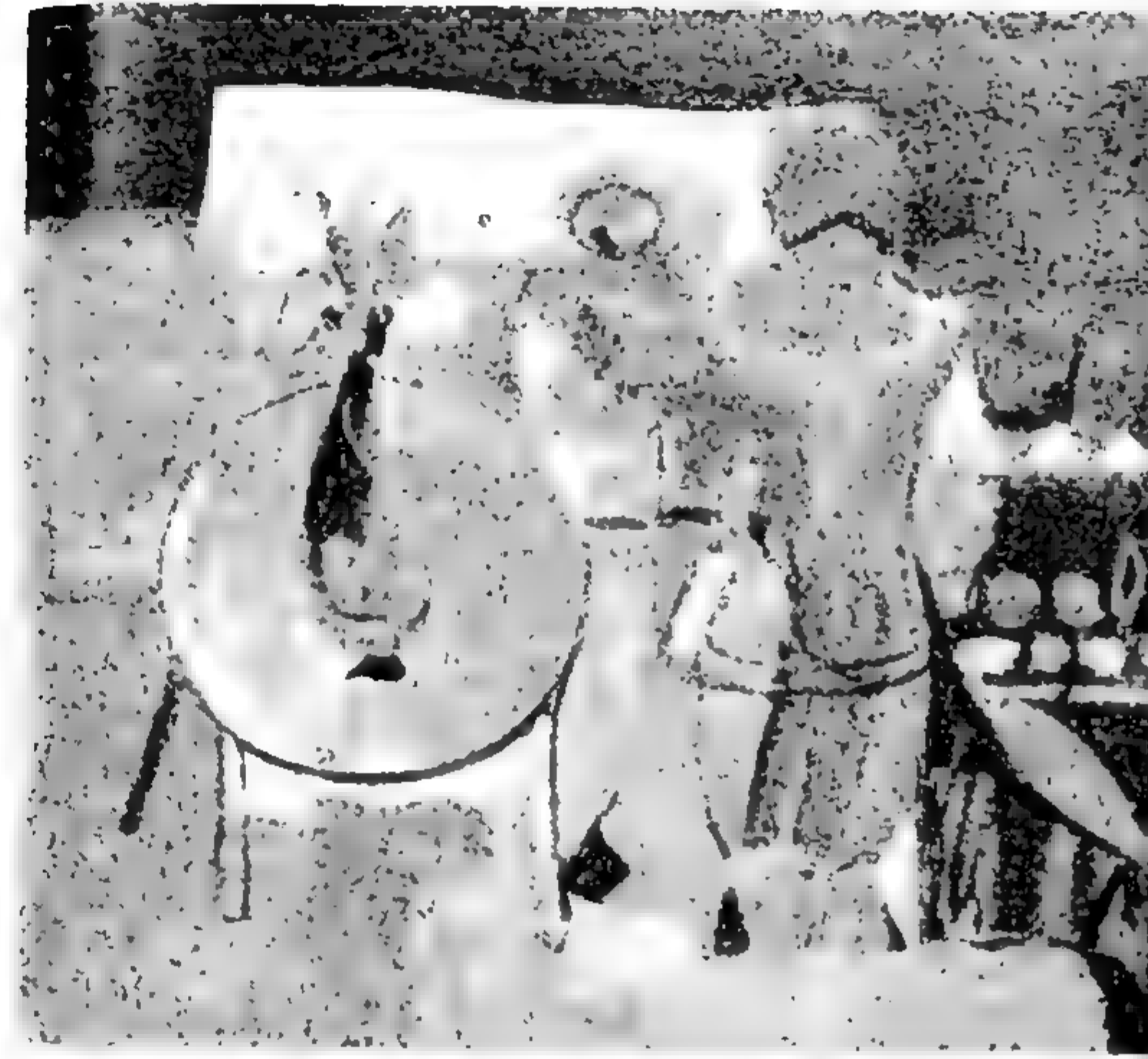
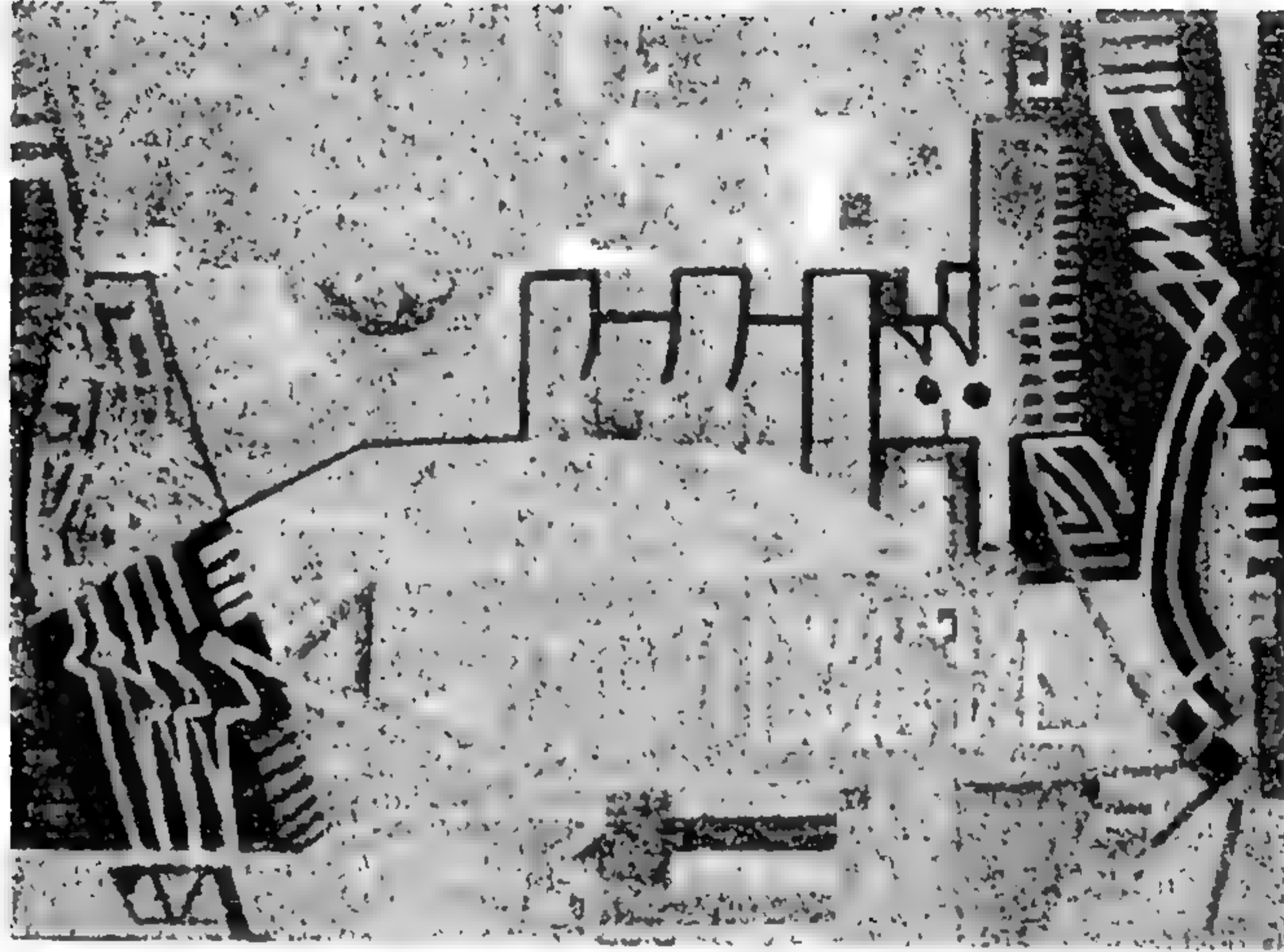
هاشم السمرجي، انسان بلا كلمات



قتيبة الشيخ نوري، حروف ودوائر.

جاءت فترة في حياة الطبيب الاخصائي قتيبة الشيخ نوري عالج فيها الخط في لوحاته بأسلوب تميز به، ولم يستطع ان يجاريه فيه احد. ولقد قضى بضع سنوات برز فيها كرسام حين راح يرسم مالنا ان نسميه اربسكات تعبيرية، وذلك باستغلال الدائرة على نحو شديد الابتكار والتوليد، قائلاً ان الدائرة هي الجوهر الكوني للاشكال كلها. وكانت الخطوة التالية لديه ان يستغل الخطوط الدائرية في كتابة - او رسم - الكلمات والعبارات، واذا توريقاته التي كانت في معظمها سابقاً هندسية ويجعل منها اشكالاً تعبر عن حالات ذهنية صوفية، تتخذ لنفسها الان معاني «لفظية» ايضاً. غير ان قتيبة الشيخ نوري كان رجلاً شديد الدينامية، ولايستطيع البقاء طويلاً مع تلك الاشكال والتناغمات المتوازنة اساساً. فانتقل من الحروفية الى ما حطم في النهاية الكمال الظاهري للدائرة. وفي لوحاته الجديدة استخلص الجراح الكامن فيه كفنان كل ما يحتدم تحت الجلد من دم واضطراب والم، في تلك الغابة من الالياف والشرابين، التي هي نسيج الجسد البشري وهو يمر متحرقة من خلال كثافات وتوترات التجربة المتصاعدة. ومما نجده شديد الدلالة هو ان معرضه الاخير، قبيل موته المحزن في حادث المّ بسيارته وهو مسرع جداً بها، كان يتألف من لوحات تدور كلها حول الانسان وهو يحاول اختراق الجدران اللانسانية المحيطة به. وكان ذلك امراً بعيداً جداً عن تفننه الحروفي القديم المستقى من الدائرة : لقد كان رفضاً اقرب الى اليأس، تمرداً بلا أمل.

قتيبة الشيخ نوري، دوائر



فرج عبو، أقصى اليسار : زخرفة
محمد علي شاكر، زهور
نادرة عزون، تحت، رؤى داخلية.

غير أن محمد علي شاكر يفصل فصلاً تاماً بين الخط كفن للكتابة، وبين الرسم كفن للتصوير، ولو أن خطه الجميل يكتسب الكثير من اللون والنسج من مهاراته كرسام وليثوغرافي. ولعل الليثوغرافيا هي الوسيلة الأمثل والأجود عنده، وهي كثيراً ما تجمع بين الانسياب الكتابي والتعبير التشبيهي، مما نفتقده في لوحاته الانطباعية لمشاهد الحياة اليومية في العراق، التي يرسمها في الأغلب بزيوت فائقة الألوان، مشرقة.

مشاهد الحياة اليومية، في المدينة أو الريف، كان فرج عبو يرسمها فيما مضى متأثراً، عن وعي، بالمصورين العرب القدامى، لم يهمله يوماً استعمال الحروف أو الكلمات، غير أنه كان يستخدم الخطوط الخارجية الكثيفة والمساحات اللونية على طريقة المصورين القدامى، ولكن في الأغلب بروح تجريبية. وقد قاده ذلك في أوائل السبعينات إلى محاولة من أهم ما قام به في حياته الفنية، حين أنتج عدداً كبيراً من الرسوم التجريدية، مستوحياً الزخارف العربية القديمة بما فيها من تراكيب وتداخلات هندسية. وهذه الآن من خير أعماله : فهي بمجموعها احتفال باللون، وتشير على طريقته اللاتشخيصية، إلى التعبير الرمزي لدى الفنان العربي عن عشقه للروعة التي تسكن كل شيء حي.



ومن الناحية الأخرى، فإن التعبير الحروفي في رسوم نادرة عزون يعتمد في الكثير منه على معنى الأبيات الشعرية التي تستخدمها : فالصورة تبدو وكأنها تصدر عن الكلمات بالذات. وهي بذلك لا توضح معنى الكلمات بالضبط، بل أنها تتيح للمرئي أن يمسك باللفظي، ويتوسع به. وهناك شيء ما انتوي لا في اختيارها الكلمات فحسب، بل في اختيارها الألوان والتأليف، مما قد يمكن تفسيره في سياق لوحات المرأة العراقية. فثمة أشياء أشبه بالجمرات تتوهج فجأة وتطلق الشرر، من خلال كانون مليء بالرماد.

استخدام الكتابة مؤخراً عند نادرة عزون، جاءها بعد فترة طويلة من التعبير التجريدي التي كادت تنفرد بها زمناً بين معاصريها في العراق. فالرسم بالنسبة إليها في معظم الأحيان، نوع من التواصل مع الرؤى الداخلية، أو التفجرات الخفية التي لا يستطيع أن يفصحها شكل إنساني أو كلمات مكتوبة. ومن هنا تأكيدها على اللون وتلاعبها الفني به. وللمرء أن يرى في أعمالها المتأخرة ازدياد الغنائية والشفافية، وتحكمها التقني بمادتها.

في الفن العراقي تتخذ المؤشرات التراثية اقنعة من كل نوع تحددها في معظم الحالات رغبة الفنان في الربط بين الوعي للزمان (الاشكال والقيمات المقترنة بالفنون القديمة في العراق، العربية وما قبل العربية)، وبين وعي للمكان (الموتيفات والعادات والمشاهد الشعبية)، مخضعا كليهما لحاجات نزوعه الابداعي. فنجد هذه القوى الثلاث تنشط، مثلا، في اعمال سعاد العطار بدرجات متفاوتة من الشدة. في مراحل فنها المختلفة.

فبعد ان افادت الكثير من استخدام الاشكال والرموز الشعبية في رسومها في اواسط الستينات، تحولت شيئا فشيئا الى منابع اخرى اقدم منها تركت اثرها فيما ترسم: منابع عباسية واحيانا آشورية. فالتأكيد على التخطيط، الذي يبدو ان الفنانة اكتسبته من التشكيل التخطيطي في المنمنمات العربية القديمة او المنحوتات الناتئة الاشورية، اطلق

طاقة غير متوقعة في اللوحات التي رسمتها منذ اوائل السبعينات، سيطرتها الفنانة نحو التعبير عن رؤيا شخصية شديدة الغنائية. ومهما تكن اعمالها ضاربة الجذور في الرسم العباسي، فأنها مشحونة بكثافات ولوعات خاصة بها، حيث يتقاطع الحلم والواقع بأسلوب لا يمكننا في النهاية ان نخطيء انه اسلوب سعاد العطار.

سعاد العطار،
الصفحة المقابلة: شجرة
تحت، غابة المدينة

كان «البستان» لفترة ما موضوعها المفضل: فكانت اوراق الاشجار الكثيفة توشي بترف فردوس شخصي، حيث الطيور لها وجوه نساء. ولكن سرعان ما تحول البستان الى غابة هوجاء، تندلع اشجارها احيانا باللهيب. وحتى المدينة تحولت الى ضرب من الغابة.

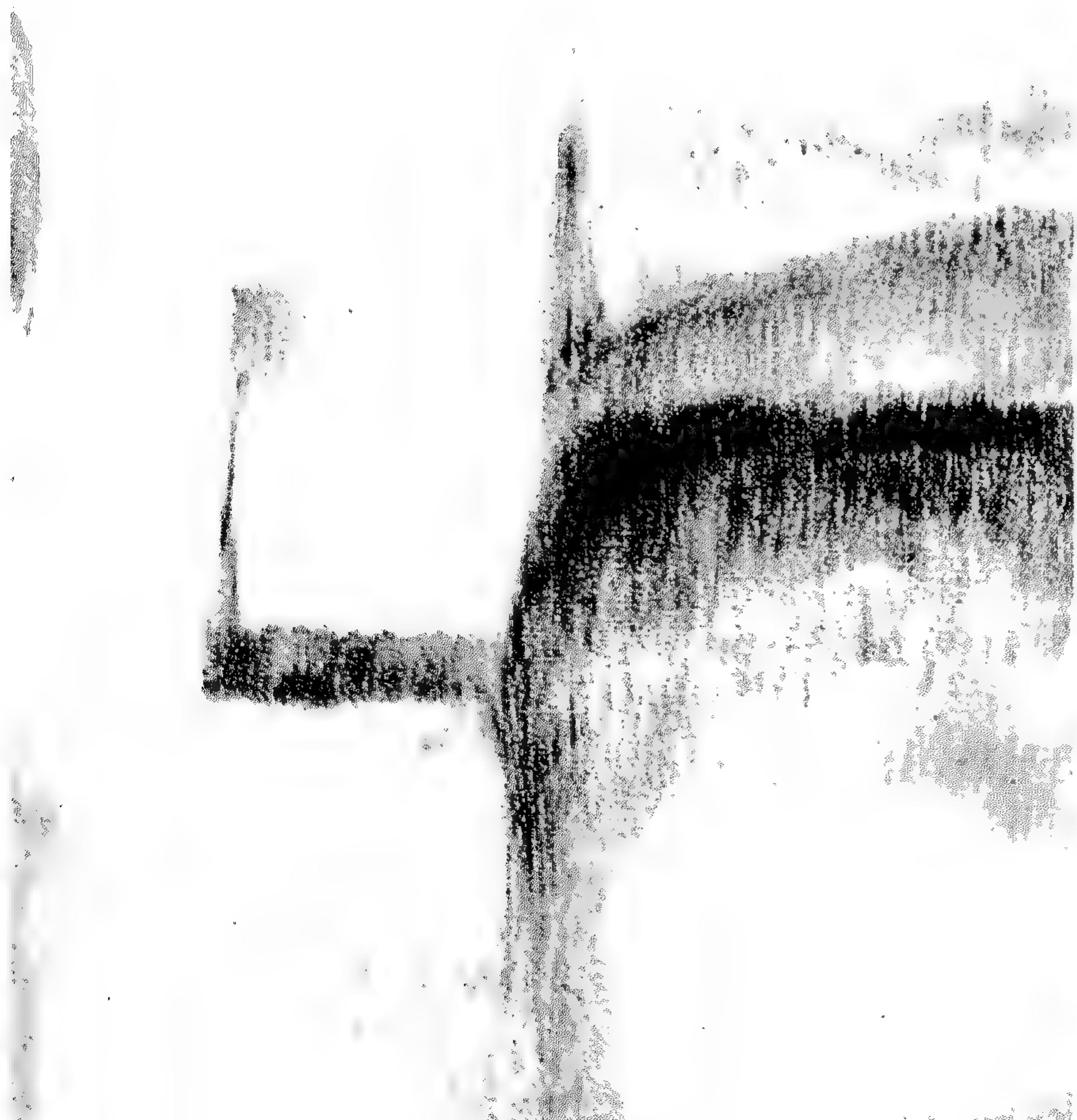
وفي الغابة، من خلال الاشجار تتراءى شخوص صغيرة، معظمها نساء. الا ان الاشجار في اللوحات اللاحقة تساقطت اوراقها، واندفعت الاغصان العارية الى الاعلى والتفت على بعضها لتمسك بين حين وآخر شمسا لاهبة، حيث اختفت نهائيا الاشكال البشرية. ثم تحولت الثيمة الشجرية نزلًا الى الجذور، ومن الجذور جعلت سعاد العطار شيئا اشبه بزخرفة نابضة بحيوية وحشية. واختزلت المدينة في هذه الاثناء الى صخر، وبذلك اكتسبت الغابة والمدينة، كلقاهما، قوة رمزية غريبة.

وحين لجأت الفنانة اخيرا الى الحفر والطبع الليثوغرافي، نقلت الى كليهما الكثير من مفرداتها الشخصية، التي طورتها على هذا النحو في رسومها الزيتية طوال مدة تقارب العشرين سنة.

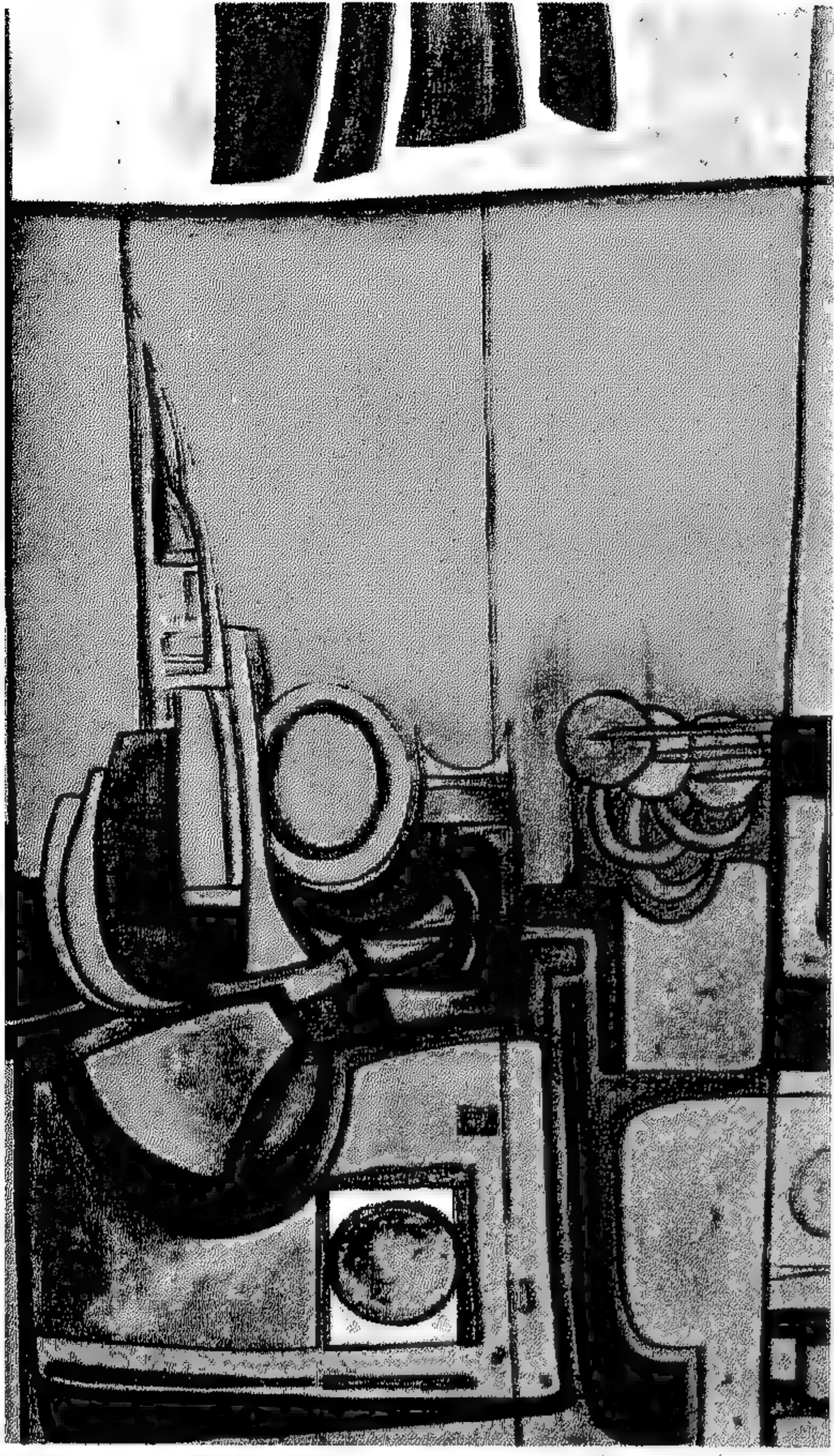
ثمة احساس قوي بتقاطع الزمان والمكان في قرى نوري الراوي، بتلالها ومنازلها القديمة. وهي قد تكون مثقلة بحنين الفنان الى طفولته وبراءته الضائعة، غير انها تجسد له الجذور المكانية التي تغذي خياله وتقرر خصائص اسلوبه.











غازي السعودي، انشاء

وفي لوحات نوري الراوي نعومة لونية خادعة، سرعان ما يحس المرء من خلالها بتوتر الحلم، وتوتر الذاكرة. قد لانرى انسانا واحدا في هذا المشهد الملح على اعمال الفنان، ومع ذلك فإنه يتوهج بلوعة انسانية شديدة الالاح ايضا. فالبيوت واضرحة الاولياء

المقببة، القائمة على التلال العارية، الواعدة اجيالا من القرويين بالمعجزات، والنهر البعيد بنواعيره القديمة - كلها تبدو وكأنها تبرز من غمام ذكريات الطفولة، بقدر ماتبرز من غمام قمري يملأ الذهن المسكون.

هذا هو شعُر المكان: طريقة اخرى للعودة الى الجذور من خلال الصورة الموحية. فالفنان العراقي، اذ يعي التغيرات التي يمر بها محيطه - وهذه سيرورة ساهم فيها هو بالذات - فإنه يجد غذاءً نفسيا في غوامض الأصل الذي نشأ عنه. فالمدينة الدائبة على

الاتساع تصب فيها مواهب قادمة من قرى الارياف، وهي زاخرة بقرائن يحولها رسام كنوري الراوي الى موضوع غنائي، غني بالاشارات. وتنويعاته على موضوع كهذا صوفية بأخلص ما في الكلمة من معنى: فالتواصل مع الطبيعة إنما هو تواصل حب

وتوحد خفي في الهوية، حيث تكون الصخور والسحب، الذات الداخلية والرؤية الخارجية، كلها متبادلة. والبراق، حصان النبي الساري في الفضاء، والذي قد يفتح في

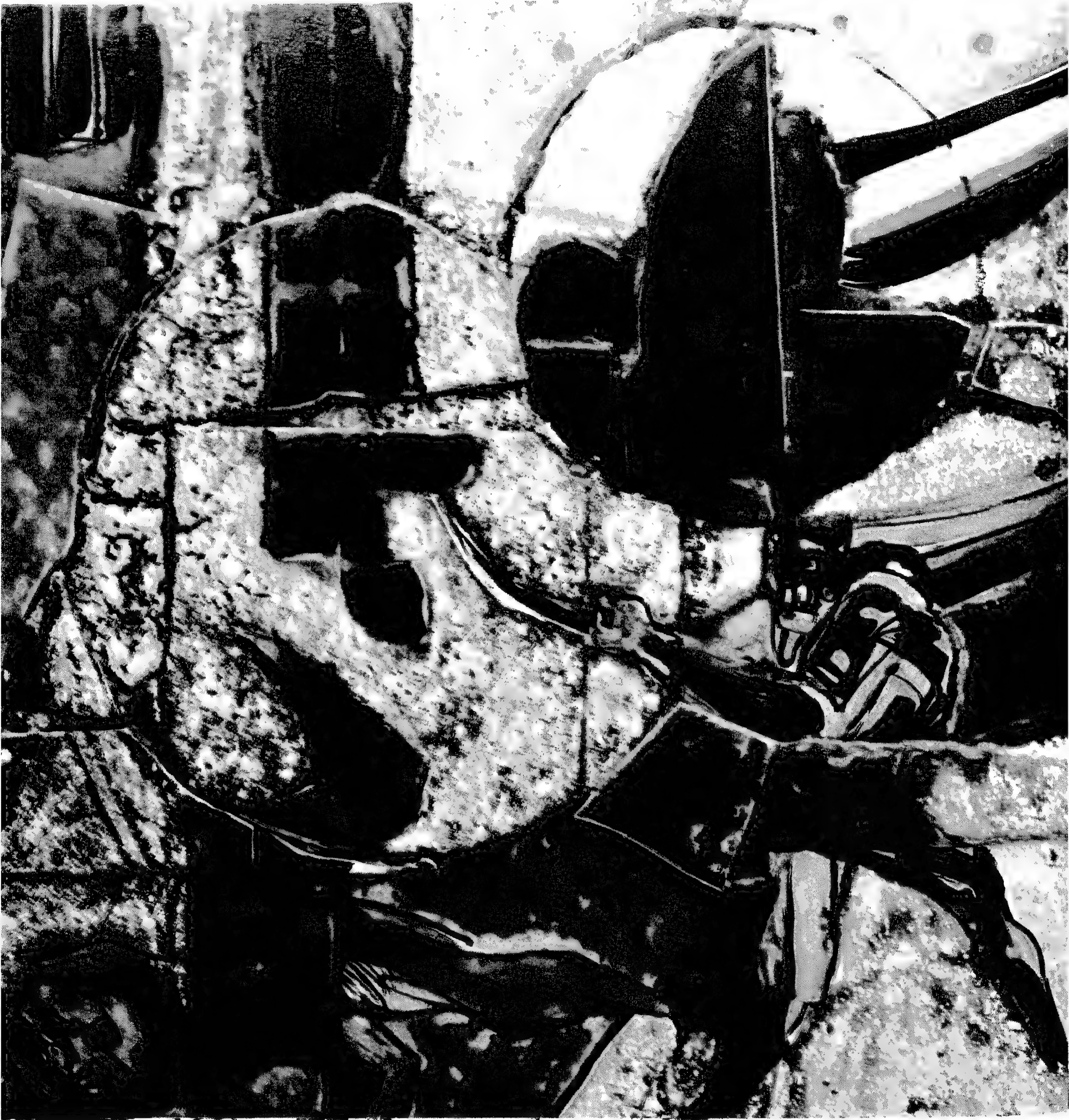
ليلة مقدسة ابواب السماء للذين يترقبونه، هو ايضا الاشارة المنتظرة لكل ما يذهل، حين قد تتحول منازل القرية الجبلية، وهي تبدو خاوية، الى مدينة الله، المزدحمة بمن فيها.

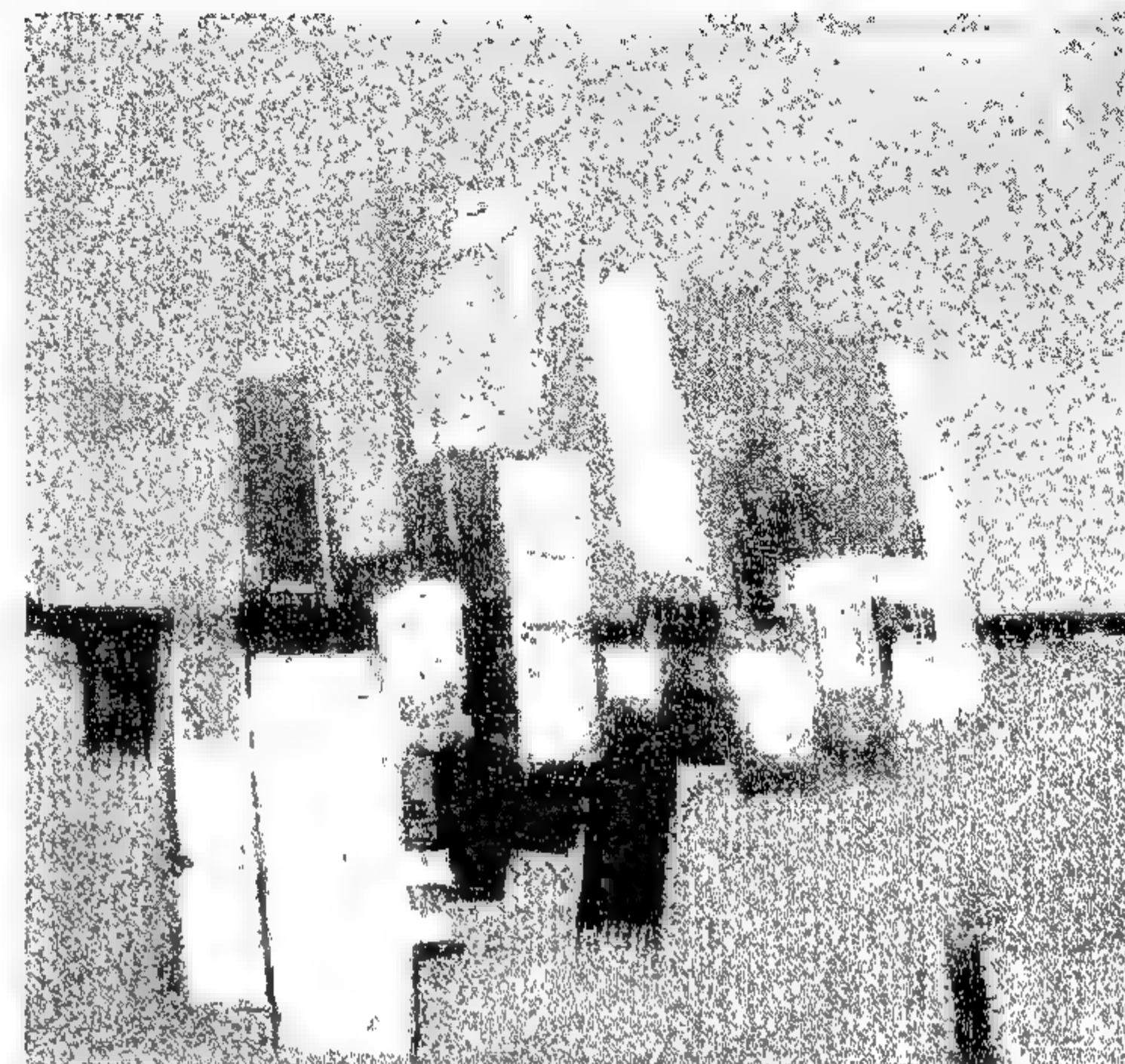
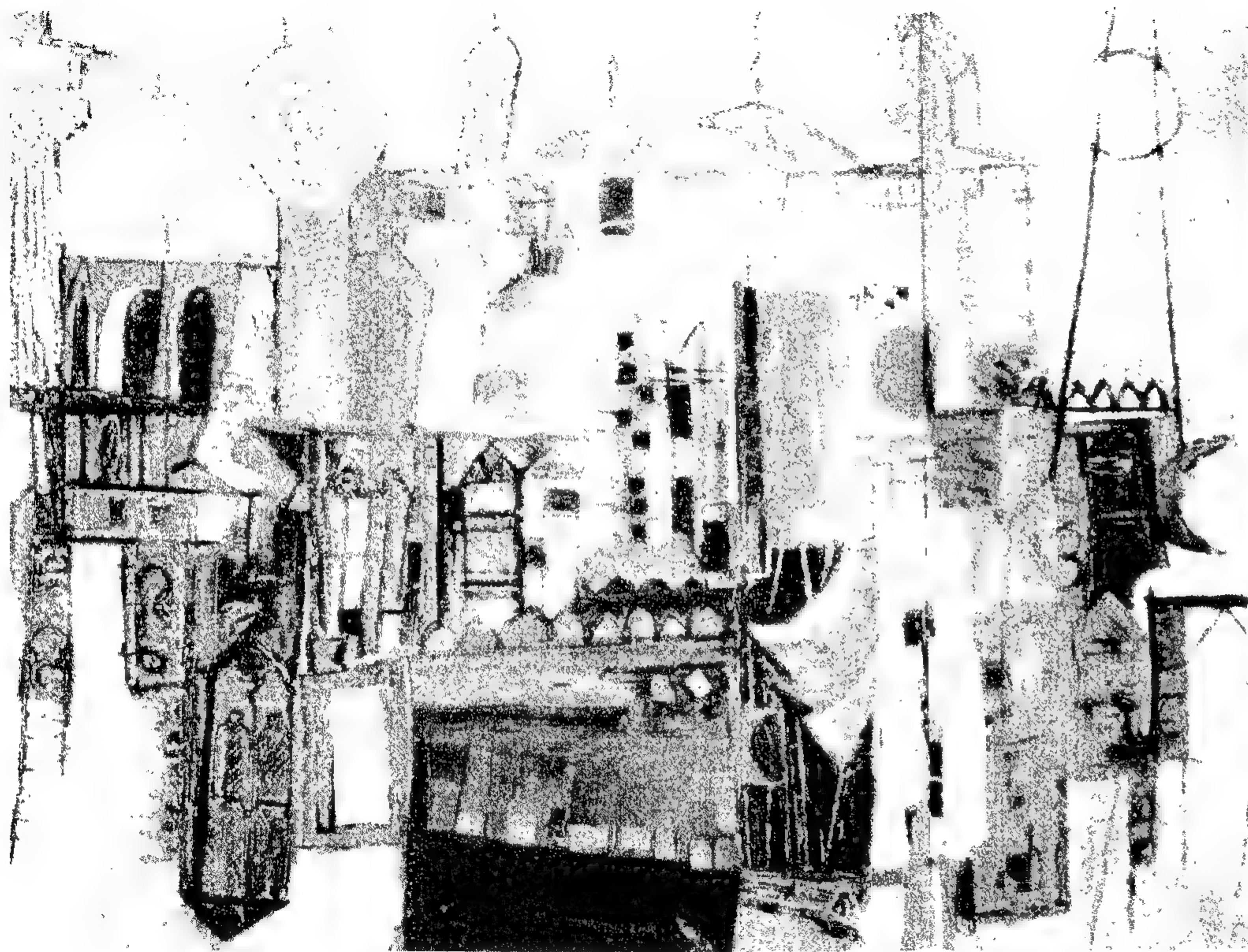
وفي المقابل نجد ان مدينة غازي السعودي، بغداد اليوم، هي المكان الفعلي موضوعا في زمن يعود الى ما قبل ثمانمئة سنة.

لقد كانت رسوم الواسطي لمقامات الحريري وحيا دائما لغازي السعودي، لافي قماشاته وخزفياته الصغيرة فحسب، بل في لوحاته الفريسكوية الكبيرة، حيث يستخدم، على الغرار العربي القديم، الذهب والازرق والاحمر، مع الخطوط الخارجية السوداء، في تصويره مشاهد المدينة وقد ترجمها الى مصطلح حديث.

مصطلح حديث كهذا نجده واضحا ايضا في ترجمة الازقة الخلفية الى تجريدات تكعيبية عند خضير الشكرجي. وقد انتقل الفنان من التأليف العمودي للرقع اللونية التي تذكر المشاهد بما تعلقه النساء من ثياب على حبال الغسيل خارج بيوتهن، الى

الصفحتان السابقتان:
نوري الراوي، قرى





خضير الشكرجي، في الشمس

غازي السعودي، بغداد

سعد الطائي،
صيادون مع شبكتهم

النساء انفسهن، يرسمهن غالبا بالوان احادية وخطوط متقاطعة. وكلما ازدادت لوحاته
شخوصا والوانا داكنة، اشتد الايماء بمغزاها الاجتماعي. غير ان تكعيبيته الاصلية
بقيت قاعدة للتأليف المقامة عليها، جاعلة بذلك توازنا بين التجريد الجمالي والمضمون
العاطفي.

غير ان معالجة حافظ دروبي التكعيبية للمدينة تخلو من العاطفة، عن قصد من
الفنان. فلوحاته الضخمة التي يصور فيها بغداد، على احسنها، تتفجر بصرياً، ولو انها
زرقاء ورمادية في الاغلب. لقد درس حافظ الدروبي في روما ولندن، ورسم افضل اعماله
اول الامر (في اواخر الاربعينات واول الخمسينات) متأثراً بالطريقة الما بعد الانطباعية
الانكليزية، التي تميزت بتركيبها السيزاني للمنظر الطبيعي والشكل الانساني. اما
التكعيبية فقد جاءت فيما بعد، وازافت المزيد من التقيد الى معالجته الاسلوبية
الخالصة للشوارع، والمباني، والجسور، وضفاف الانهار، والازقة، والدواخل المنزلية.

واشخاصه، وقد جعلهم صغارا ازاء خلفياتهم العملاقة، طغت عليهم المشاهد المحيطة
بهم، وقد تكسرت وتشظت خطوطها. وهذا ليس بالضبط مايفعله الفنانون العراقيون
الآخرون. فعشقه انما هو المدينة نفسها، مهما تخبّط في التعبير عن حبه لها.

فالمصطلح الحديث اذن كان لحافظ دروبي وسيلة تعبير عن حبه لبغداد الفيزيائية،
وقد احس بها احساسا حركيا. واذا اعتبرنا أن سعد الطائي تأثر به في مرحلة مبكرة،

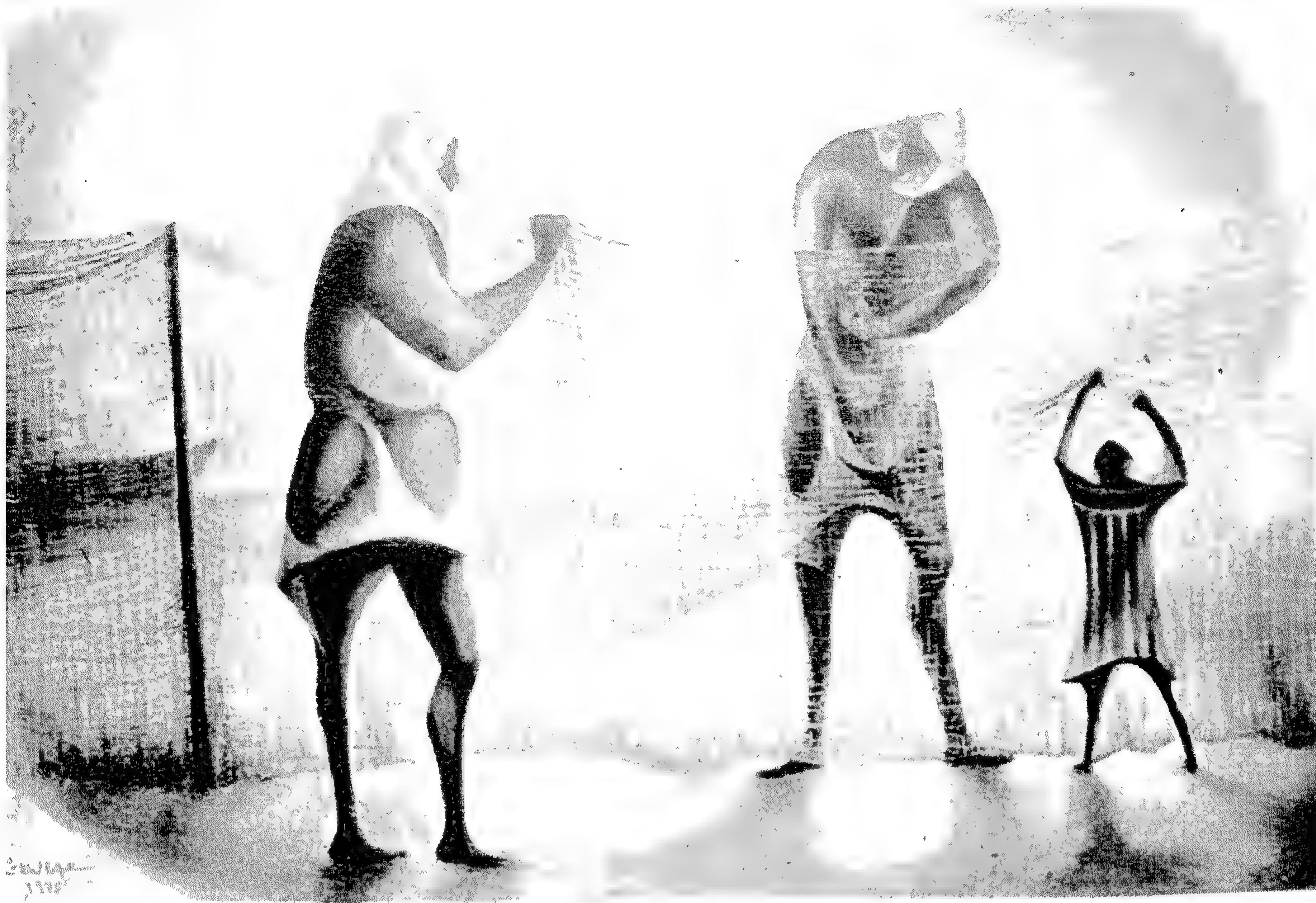
فاننا نرى كيف ان الطائي استغل التكعيبية بتأكيده على الانسان اكثر من تأكيده على
الشيء، حتى تكاد الاشياء المحيطة تكف عن الوجود ازاء طغيان الشخوص، مهما تكن
صغيرة. فالمدينة بالنسبة الى الاشخاص غير موجودة. انهم قائمون جدا هناك، متأملين
ضائعين في فراغ كثير الالوان. ولكنهم بين حين واخر يتقدمون منا، فرحين بما يصنعون،
كما في لوحة «صيادي السمك» وهم يصلحون شباكهم.

وفي المقابل، فان لوحات خالد الجادر تنتهج نوعا من الطبيعية يتغافل فيها الفنان عن
المصطلحات السائدة. مواضيعه هي الناس في الطريق، في الازقة، في الاسواق، في القرى.

انهم الفقراء، رجالا ونساء، في حياتهم اليومية، ومعهم اطفالهم الكثيرون، وهم قد
لا يتمتعون بجمال الطلعة، ولكنهم يضجون بالحياة والنشاط، وكلما اهتم الدكتور خالد
الجادر بالمحتوى الانساني في رسومه، تميزت بعراقيتها بشكل واضح، غير ان اثاره



سعد الطائي، زوارق

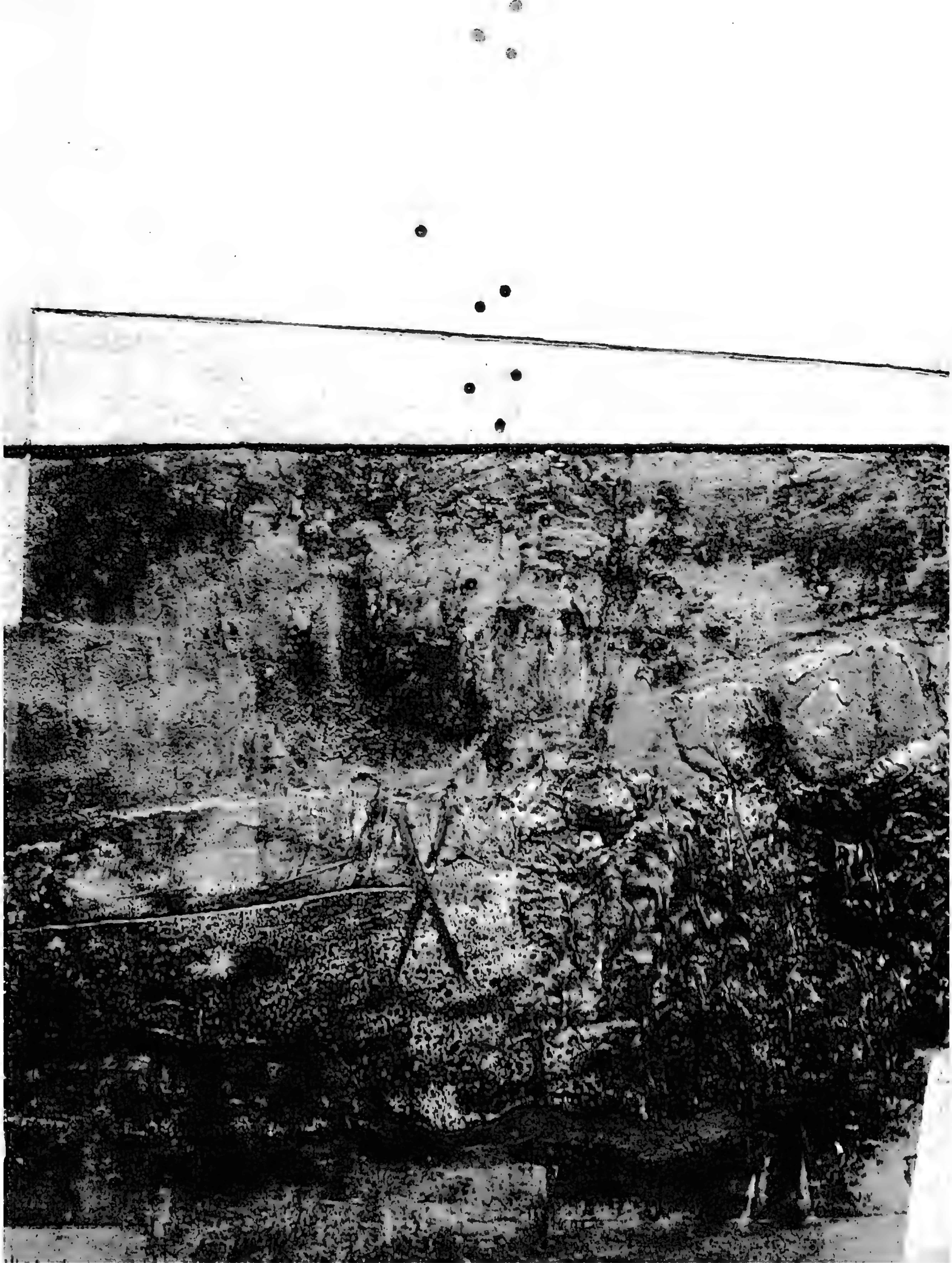


حافظ دروبي، صورة شخصية
الى اليسار، عائلة

خالد الجادر،
قرية في الشمال



محمد مهر الدين،
آثار طلفات



للزراقات والظلال الرمادية طوال هذه الاعوام كلها، يميل الى جعل مناظره الطبيعية، والمدينية، والقروية، تتشابه كثيرا فيما بينها، حتى لتكاد لاتفرق في رسومه بين القرية الفرنسية والقرية العراقية. فالتأثيرات الانطباعية التي جاءت ايام دراسته في فرنسا في

اوائل الخمسينات، لم تزايله في الواقع حتى الآن. الا ان جموعه الانسانية، التي تبدو دائما في حركة، تقيم الصلة بينه وبين جذوره لما توحى به من معنى، ومن اهمية، في مجرد حضورها.

نزيهة سليم رسامة نفضت عن نفسها التأثيرات الفرنسية، بعد سبع سنوات في باريس، بعودتها المدروسة الى اسلوب محلي، يكاد يكون ساذجا، في تصوير حياة النساء في العراق. وهي ترسم معظم شخوصها بالتأكيد على الخطوط، تزييناً بعض الشيء، وتجعلهم في منطقة ما من الكينونة لاتمسها السعادة او الشقاء. هؤلاء هن نساؤها، يقمن بأشغالهن اليومية، ويشربن استكانات الشاي، ويرقصن في عرس ما: قديمات ابداء، جديداً ابداء، تشيع فيهن روح اشبه بالروح التي تشيع في اغنية بغدادية قديمة.

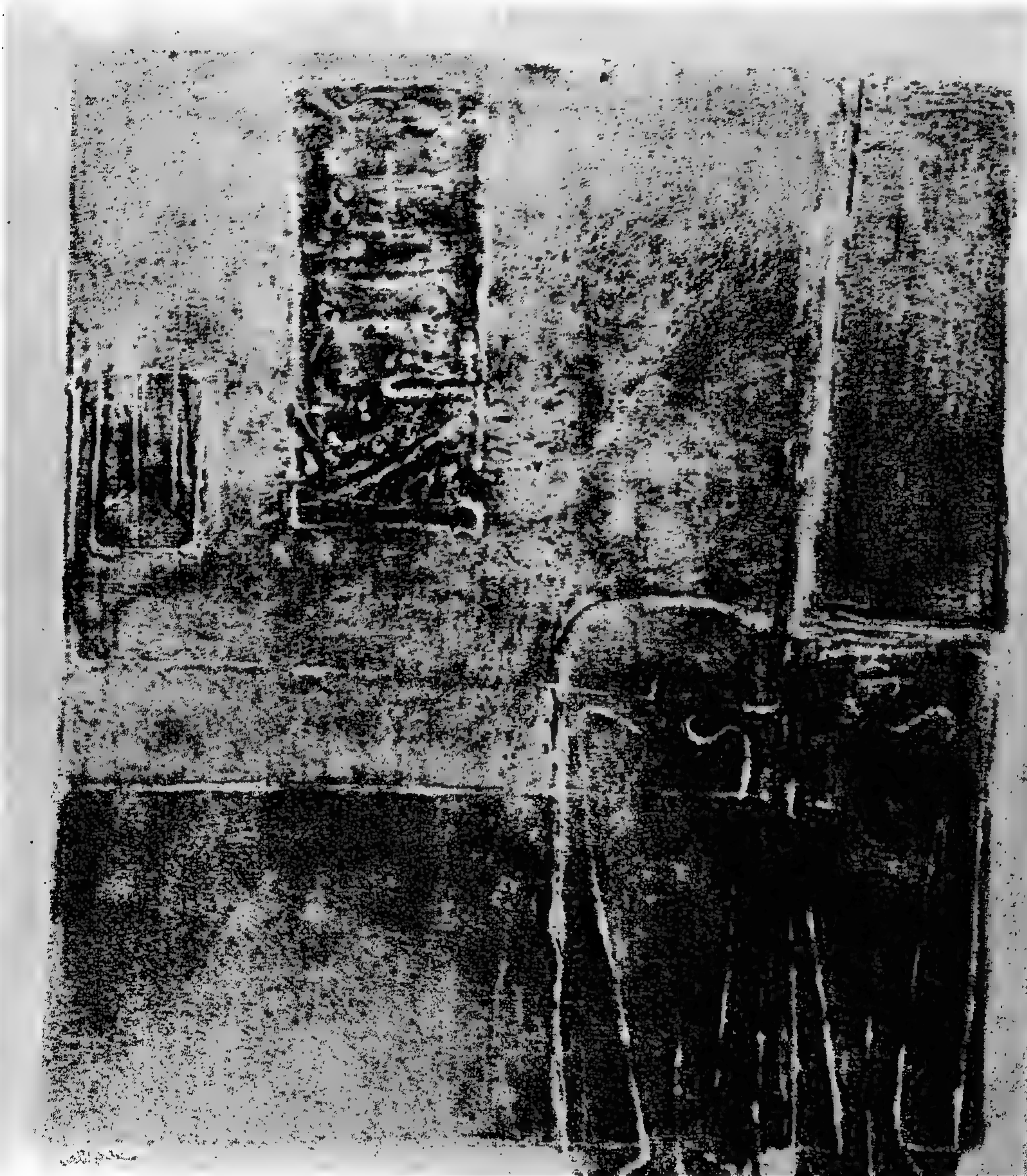
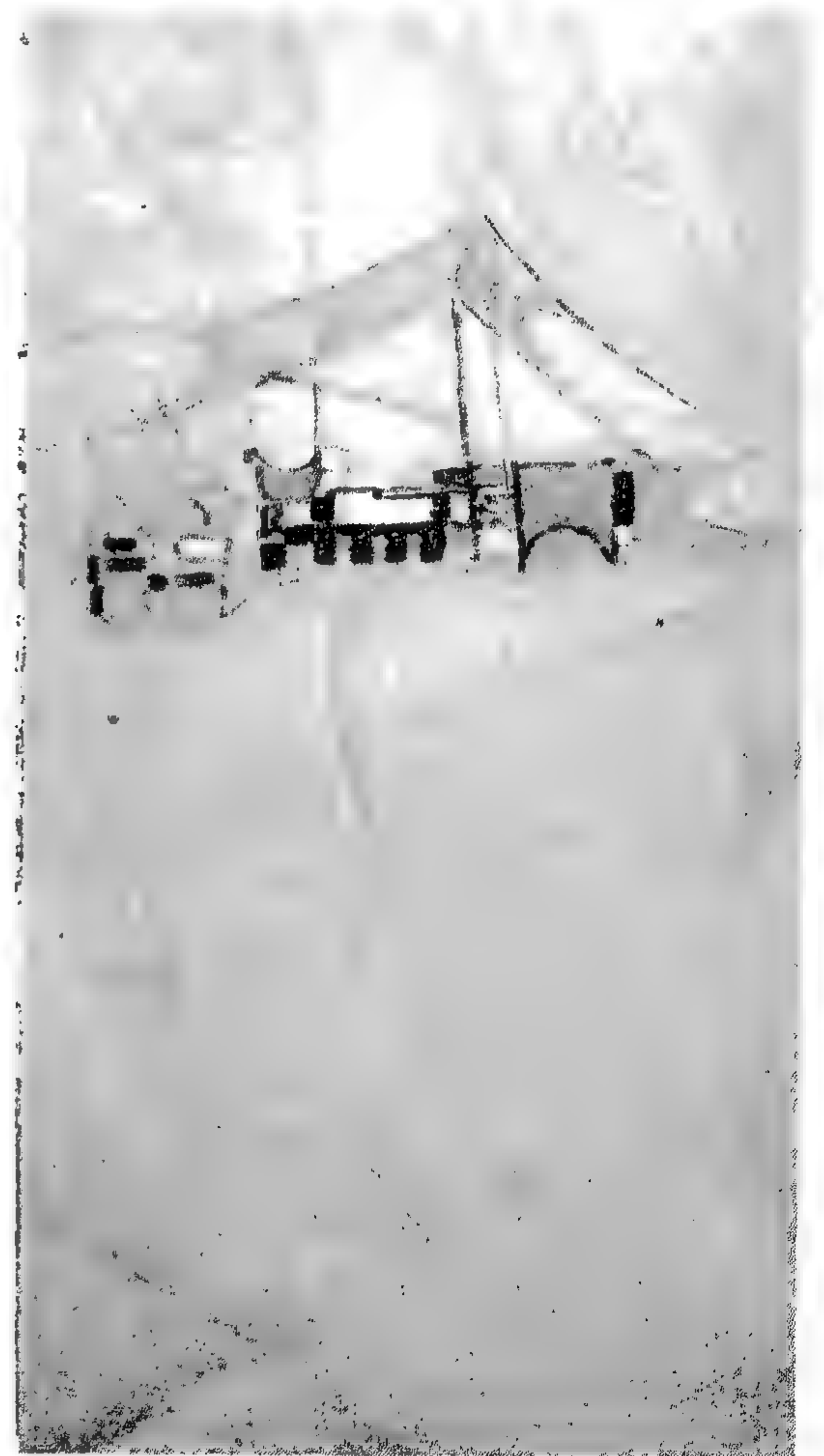
نزيهة سليم، نساء في الدار



اما سعدي الكعبي فأنه لا يبغي شيئا من ذلك. قماشاته الملونة بلون الرمال، والتي يجعلها في نسج الرمال، انما هي من خلق الفضاءات الرملية في صحراء عربية، تُرى فيها احيانا خيمة داكنة، او شخص لاتبين هويته، شديد الوحشة. رسومه ناجمة عن وعيه هذا للفضاء والجو. وعندما ينسج في قماشته عبارة ذات مضمون مأساوي على الاغلب، فإن الذي يبقى فيها هو اتساع ارض جرداء، معشوقة، لاتُفهم، مأساوية. ومصطلحه من صُلب حداثة اليوم.

ومصطلح محمد مهر الدين ايضا من صلب حداثة اليوم، ولو انه يحقق به غرضا مغايرا تماما. لوحاته الزرقاء في معظمها، يجعلها مظلمة الالوان واحيانا ذات لصوق خشبية تخترقها ثقبوب الرصاص، وتنحفر فيها خطوط توحى برؤوس بشرية: انها تقلقنا اذ تذكرنا بكلمات الفنان نفسه: «غريب هذا العالم». ولئن تتكشف اعماله عن تأثيرات بولونية لازمته منذ ان درس الفن في وارشو، فانها مشحونة بجهامة خاصة من النص

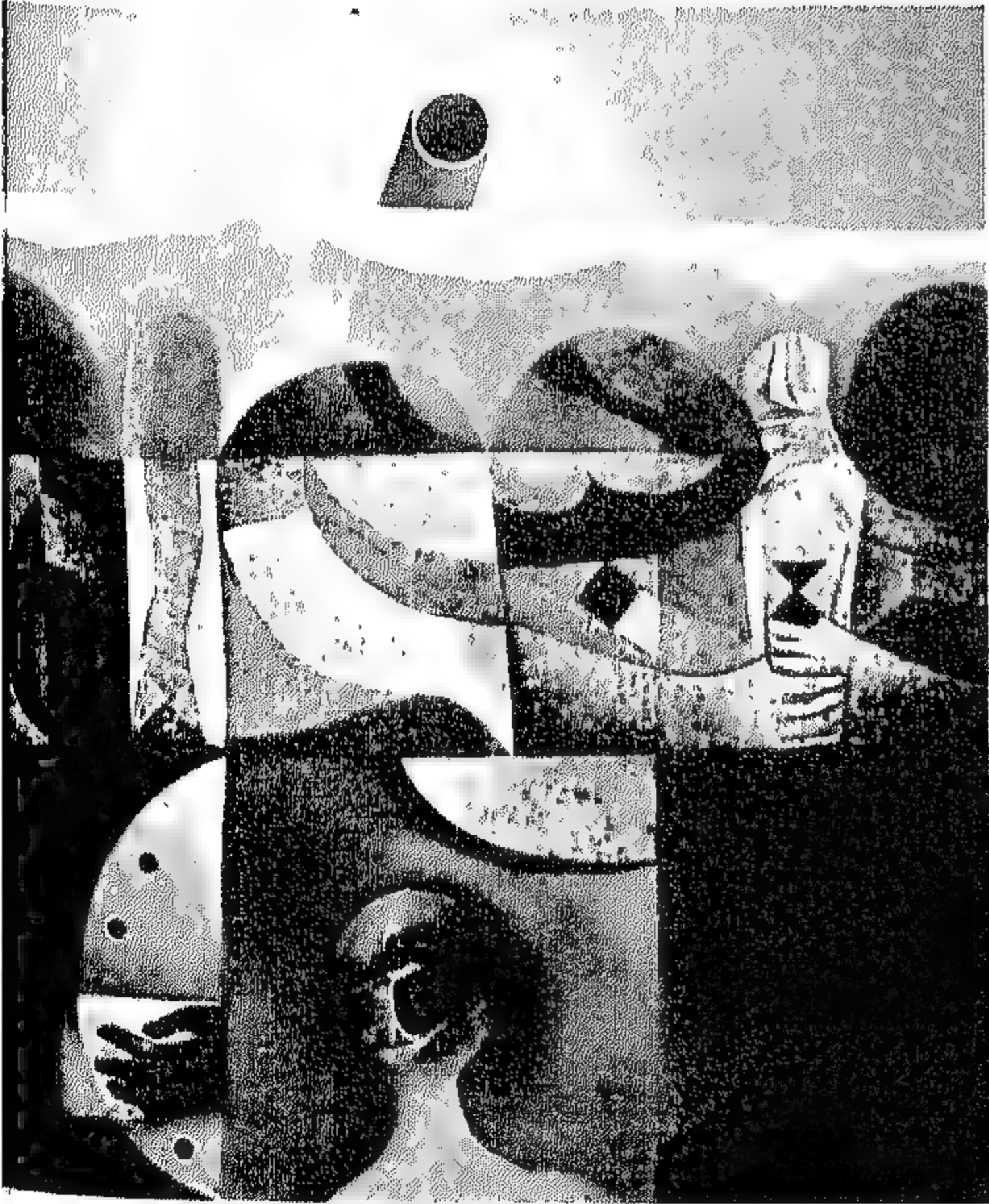
سعدي الكعبي، خيمة سعدي الكعبي، فدائيون فلسطينيون



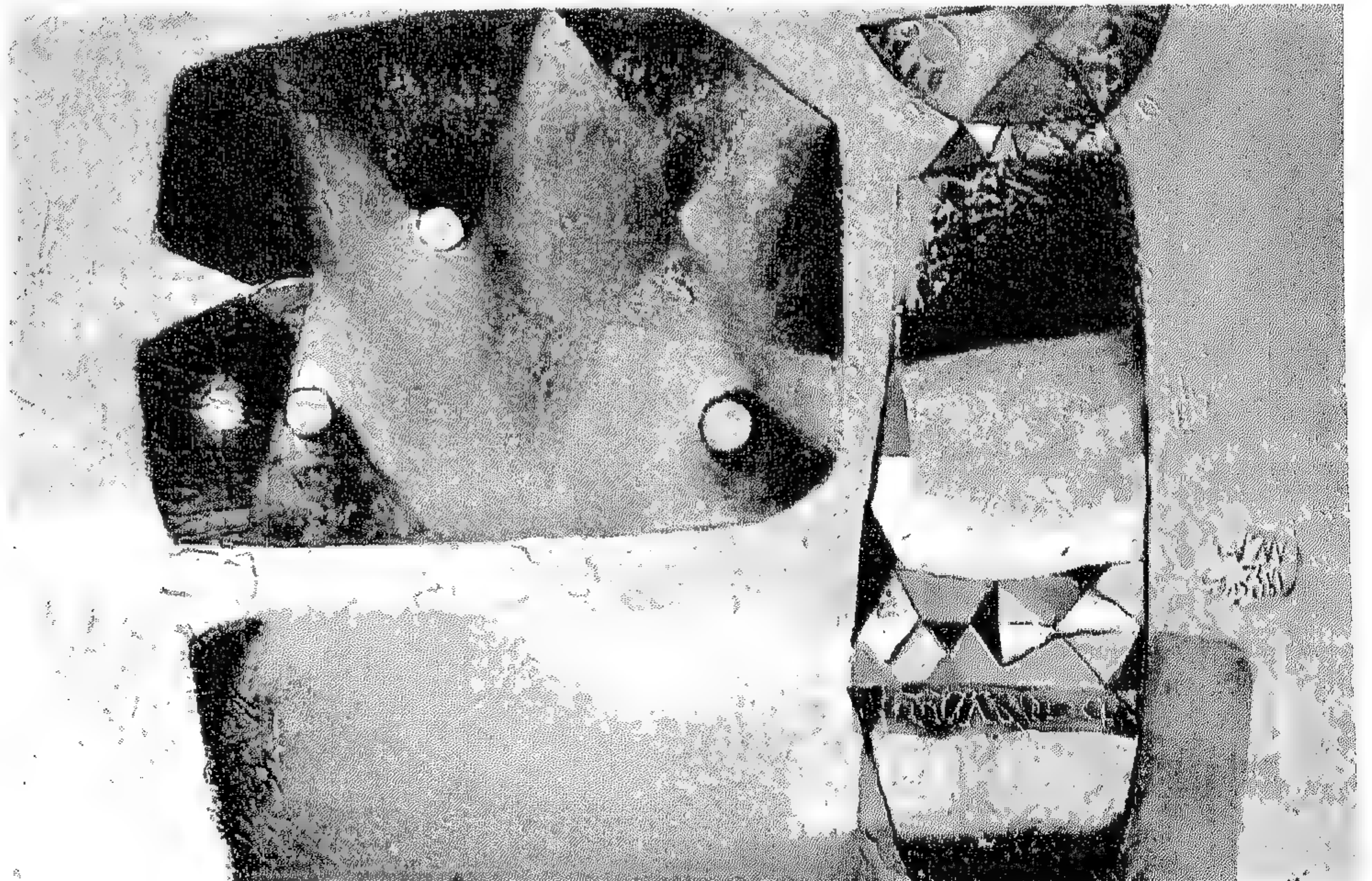
والايحاء تعطيها تماسكها الداخلي. وما من شك في ان لوحاته الكبيرة، بمفرداتها الصارمة العنيفة، يصعب جدا نسيانها بعد رؤيتها.

والمصطلح الحديث، حين يتناوله الفنان في تطوره الاخير، قد يقرر اختيار واسطة للتعبير غير متوقعة. فصالح الجميعي. مثلا، يُعنى عناية خاصة بالواسطة، وهي لديه عادة مزيج من المعدن (الالومنيوم في الاغلب) والاكريليك، ومن خلال هذا المزيج يستمر في اهتمامه القديم بظلمات النفس - بدأً من آلام الحب الفاجع، وانتهاءً الى فظائع القتل الجماعي التي سُلّطت على الشعب الفلسطيني لأربعين سنة طويلة. غير ان جذور الفنان الاسلوبية والشكلية ضاربة في المواقع الأثرية التي شهدت حضارات العراق القديمة: ووعيه المعاصر يغذي هذه الجذور، ويتمثل اخيرا في اعمال يتمازج فيها الجميل والمبرّح معا. وتركيباته غير التشبيهية، التي تكاد تكون أحادية اللون، نادرا مانجدها تجريدية تماما، كما ان تأليفه التشبيهية تطمح الى حالة التجريد. وكلتا الفئتين من اعماله متوترة، محملة بالزمن، وتلازم الذهن بالحاح.

ان الانساق الارضية للمواقع الاثرية - والعراق غنى بها بوجه خاص - تهيب الدافع الاصلي الى تشكيل الارضية والنسيج ليس في اعمال الجميعي وحسب، بل في اعمال فنانين آخرين، اقدمهم راكان دبدوب. وفي الفترة الاخيرة، جعلنا نرى هذا الفنان يستمد المزيد من الافكار بشأن اللون، والنسيج، والشكل، من الجدران الرخامية القديمة في بيوت مدينة الموصل وقلاعها المهدمة، حيث يقيم. الا انه يغمس صوره في نشوة حسية، وما انساق الزمن، بالنسبة اليه، الا متعة بصرية يستطعمها بتمامها. ان فنه في الواقع اختصار تشكيلي للمدركات الحسية الى صور مجسدة. ودراسته في الاصل كنفحات، تركت اثرا طيبا في رسومه، سواء من حيث تركيبها، او مزايها الللمسية.



راكان دبدوب، التمتع بحزف الباء الى اليمين، اشكال قديمة





صالح الجميبي، لوحة

حميد العطار، عشتار

ولكن فيها فرحا طفوليا عظيما، في عالم قليل الفرح. وفيما هو مستمر في رسمه، فإنه يعيد تركيب رؤيته مرة بعد أخرى: فيضيف، ويغير، ويحذف، وينوع - ولكنه يُبقي الجوهر الواحد حيا، متوهجا. ولذا فإن أعماله توحى بتجربة صوفية متواترة للنور والنشوة، للحلم واللذة. يضع راكان دبدوب في كل لوحة يرسمها على الاقل نقطتين ناتئتين، تبدوان محوريتين في تصميم اللوحة. هذه النتوءات قد تكون حلقات منتصبة، او عيوناً مغمضة، او قوّهات بنادق. قد تكون مسامير او براغي تخرق الجدران وتصادف الاسرار. قد توحى بالشبق والاغراء، وقد توحى بأنها شيء رهيب في لمسها خطر ماحق.

والنساء في رسوم راكان دبدوب، مهما يجعلهن اشبه بالمنحوتات، او المعدنيات - لكي يعطينهن اقصى ما يستطيع من حسّية اللمس - هنّ تحولات واعية لعشتار القديمة: الحب في الروح وفي الجسد، في عالم مسكون بالامس ولكنه يتربق بقلق يوم الغد.

عند حميد العطار نجد عشتار موضوعا يتكرر، ولكن كلكامش اكثر تكرارا. اعماله يختلط فيها الرسم، بالالصق والنحت الناتيء، وتعيد تخيل النحت والاساطير البابلية من خلال عدسة مكبرة من عدسات القرن العشرين - مضطربة، ضخمة، مهشمة. والبطل

كلكامش، الباحث دونما امل عن الخلود، ينتمي الى زماننا: انه الانسان وهويكافح كفاحا مبرا من اجل الوهة لاتدرك. ولوحات الفنان تحمل حطام التاريخ القديم بتحدٍ كبير: فنجد البرونز والحجر والرمل، ومعها عضل الانسان وعظمه، تتعاون معا في محاولة يائسة لتوحيد حس الزمن في قصة رمزية تتكرر.

من الممتع ان نتابع حميد العطار في سَيرِهِ من لوحاته التي يصوّر فيها اسواق بغداد الكثيرة الالوان في الخمسينات، الى لصائقه اللونية للمنسوجات الشعبية في تجريدات ملتهبة في الستينات، الى مرحلته الاخيرة هذه، حيث يجعل الشخصيات الاسطورية والتساؤل المعذب في اقل الالوان، والالوان نفسها ترابية على الاكثر. الجهامة صارمة، وتنجم عن رؤيا طقوس تراجيدية هي للفنان، ضمن شمولية تجربته التاريخية، وارادة اليوم كما كانت وارادة فيما مضى. ومن هنا قوة لوحاته، ومن هنا ايضا وقعها الصادم احيانا.

حسن عبد علوان، من «الف ليلة وليلة»





راكان دبدوب، امرأة مضطجعة

عامر العبيدي، خيول
شفيق الكمالي، جذور

اما عامر العبيدي، فأنا حين ننظر الى اعماله، نجد ان الذي يحرك خياله هو التاريخ العربي، فالعديد من رموزه واشكاله مستقاة منه، يحورّها شكلاً لتلائم غرضه المعاصر. وقد كانت قماشاته الاولى تتألف من شبه تجريدات شديدة الايحاء بأشياء وأشخاص قديمة - فتبدو وكأنها اصدااء جيوش تخوض حروباً فاتحة. ولكنه بالوانه الزرقاء والحمراء الداكنة، كان يوحى ايضا بمشاهد اليوم المؤلمة، من خيام اللاجئين الى المساكن المزدحمة في ازقة المدن.

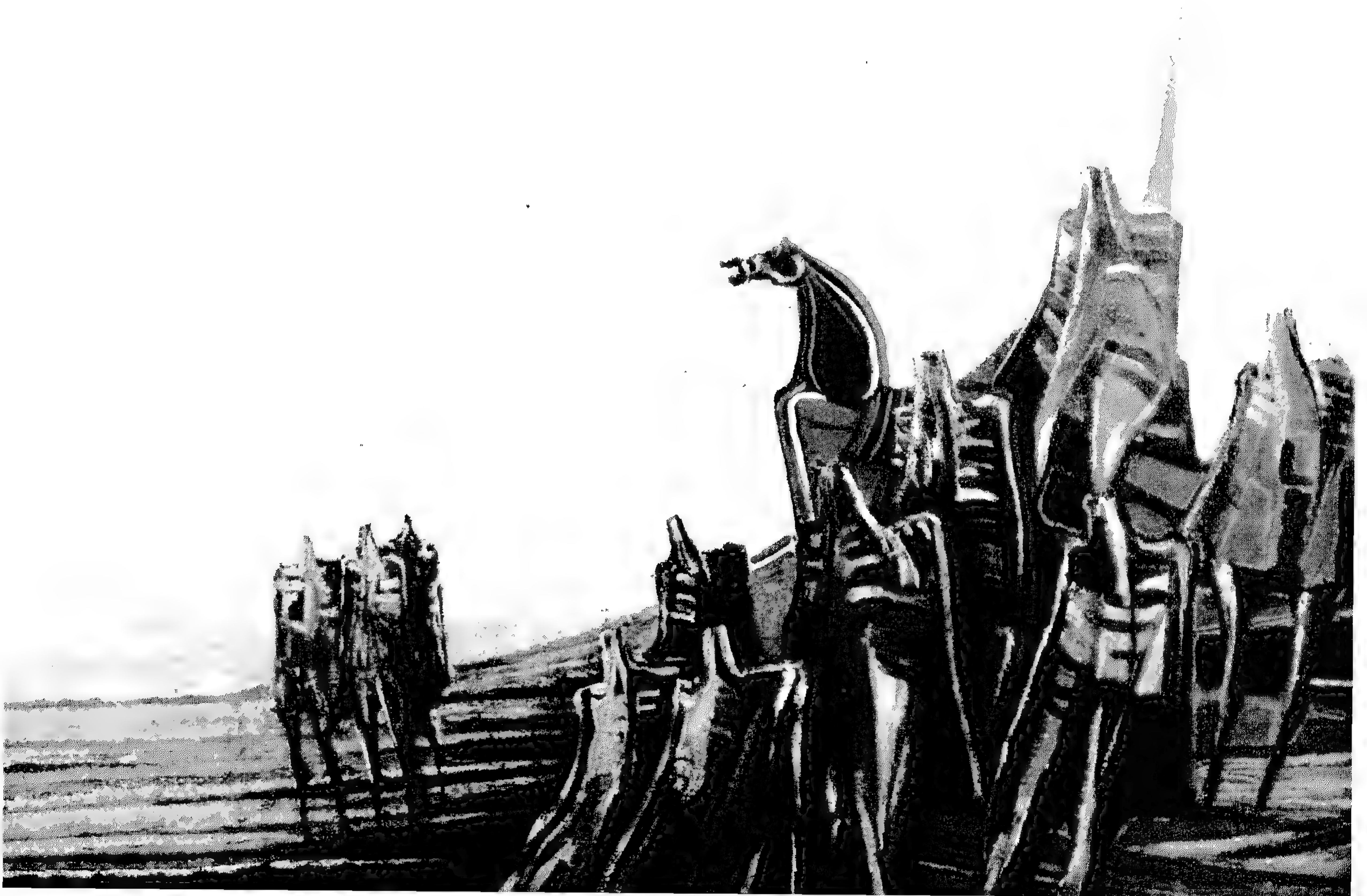
غير ان عنصر القوة عند عامر العبيدي يكمن في حبه «للفورم» (الشكل). وعندما انتقل الى رسم الخيول (وكان هذا على نحو ما امتداداً لموضوعه القديم)، رآها تنتظم في صفوف، ومنها استقطرت تأليفاً معيناً استطاع ان يبرز به العلاقة الدينامية بين اشكالها الشبحية والفضاء المحيط بها. وهكذا تحول الرسام شيئاً فشيئاً من الازدحام والضجيج والقعقة الى العراء، والفضاء، والصمت: انها بطاح العراق المترامية، جعل الفنان يعبر اخيراً عنها عن طريق الخيول التي توشك على القفز من حافة كل لوحة من لوحاته.

لعلنا نجد الوعي التاريخي، وقد تحول الى تجربة بصرية، على اجهره في اعمال شفيق الكمالي. وبما ان هذا الفنان، في واقع الامر، شاعر ولكنه يرسم ايضا، فان التحولات لديه في الاغلب شعرية: اي انه يترجم سوريا المجازات والكنائيات اللفظية الغنية باشارات الى الفروسية، والحروب القديمة، والعشق البدوي. واسلوبه، الذي لا يخضع لطريقة معينة، يستفيد من حريته الخيالية، لانه مدين بنفاذه للصورة الشعرية وحدها. وهذا يجعل لاعمال شفيق الكمالي وقعا خاصا، فيه بعض الشبه لوقع رسوم د. هـ. لورنس ووليم بليك. فلورنس ووليم بليك كلاهما تلقيا اصولهما الفنية عن رسامين آخرين، ولكنهما ابدعا فنا يتخطى الامكانيات الاسلوبية لدى اي من معاصريهما. وهكذا الامر مع شفيق الكمال، ولو على نحو اكثر تواضعا.

فاذا كان رسمه يتبادل المزايا مع شعره، فالنتيجة اغناء لكليهما. وفي كليهما نجد الجذور العربية في اقصى حيوياتها. انه يرى الماضي في مرآة الحاضر، وكالمحارب القديم، يجد في حب المرأة وحيّاً للفروسية والفن معا.



عامر العبيدي، خيول



مزار سليم، خدري الشاي، خدري

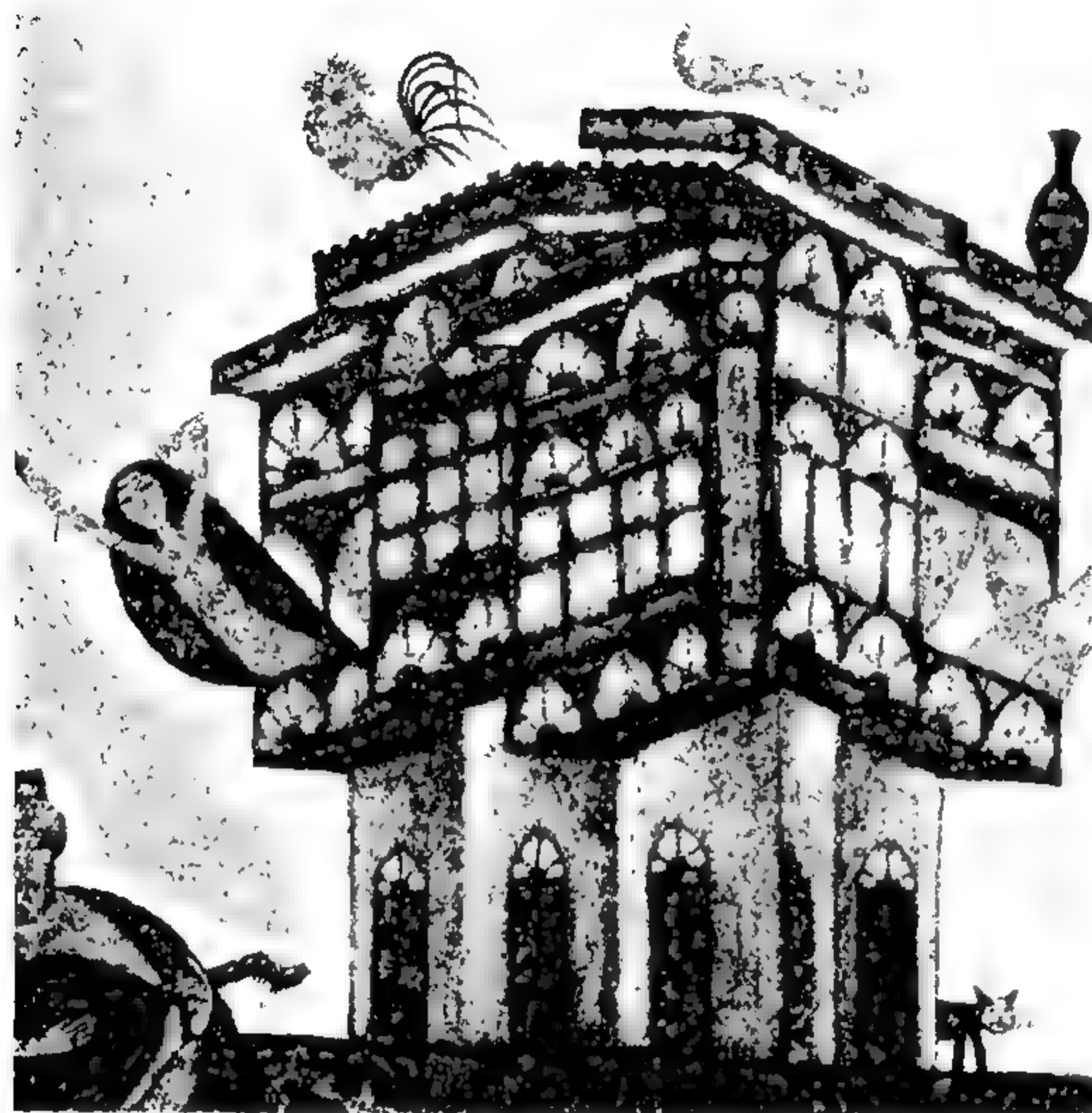


قد نجد وعيا عربيا مقاربا لهذا في لوحات حسن عبد علوان، ولكن النتيجة مختلفة كل الاختلاف. ان اعمال علوان مزيج من الفلكلور، والف ليلة، والهندسة المعمارية القديمة، يحقق بها جميعا رؤى فنتزية، فيها الكثير من السريالية. وهي تستمد بعض اجواشها من المنمنمات العربية القديمة، وتمتاز اضافة الى ذلك بكونها فكهة، ضاحكة، والفكاهة في الرسم العراقي شيء نادر. وللفنان من مهارة الصنعة ما يجعل رؤاه الفنتزية المرحية تضللي على لوحاته روحا تتخطى مجرد الصورة الايضاحية.

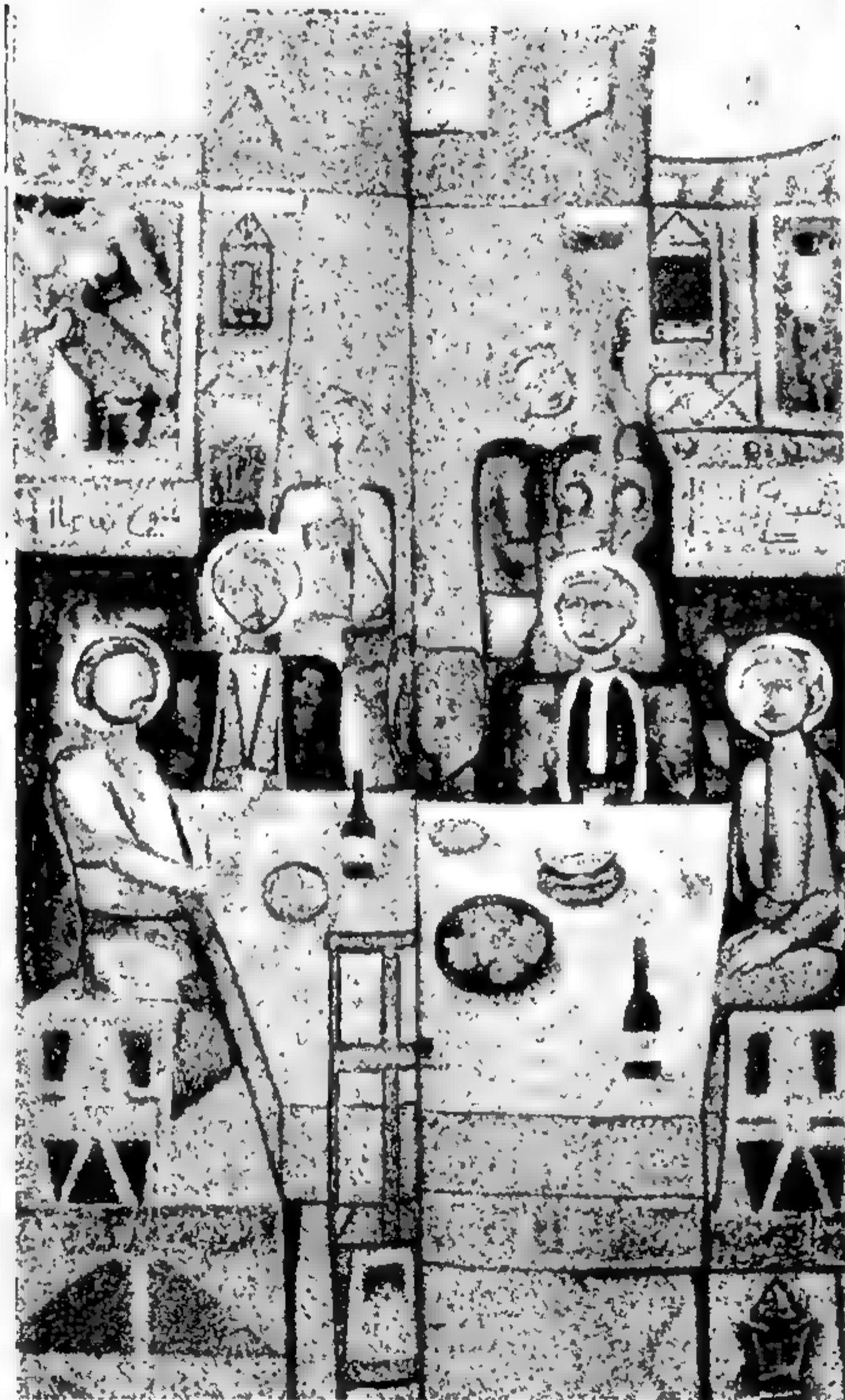
لقد كان مزار سليم من ابرز الرسامين الضاحكين في العراق لسنوات طويلة، وعندما تحول الى الرسم بالزيت نقل الى اعماله حدة العين وبراعة التخطيط اللتين يمتاز بها الرسام الكاريكاتوري.

لوحاته، بوجه عام، تشكل تعليقا مستمرا على الحياة التي حوله، مع الكثير من العطف والحب. والعديد منها دراسات لشخصيات تمثل في الواقع نماذج عراقية تمنع فيها

حسن عبد علوان، اغنية عاشق



مزار جهاد، حفلة عشاء مع موسيقيين



الفنان على طريقته، واضفى عليها بعضا من شاعريته وروحه القصصية. غير ان الرجال والنساء العديدين الذين يملأون لوحات فؤاد جهاد لا يمكن تحديد هويتهم بهذه السهولة. فالمحتوى، بالنسبة اليه، منفصل عن خصائص الزمان والمكان: انه ضرب من الطموح الى المطلق. ولكي يحقق ذلك (ترى، مامدى مايفعل ذلك عن عمد؟)

فانه يحبي استخدام الذهب والاحمر والالوان الزاهية التي نجدها في رسوم الكنائس البيزنطية، او بتعبير ادق، الكنائس العراقية والسورية في القرنين الثالث عشر والرابع عشر، فيضفي على اشخاصه جوا من القدسية، بما في ذلك الهالات حول الرؤوس، والاضلاع القروسطية. فتبدو عباة الشيخ كأنها رداء احد الرسل او الانبياء. مما يذكرنا بأن اوجه التراث العراقي، الذي يمتد طوال خمسة آلاف سنة من التاريخ الحافل، لا حد لها ولا حصر.

حين نتأمل اعمال النحاتين العراقيين، نجد وعي الجذور على اشده في خالد الرحال ومحمد غني، واسماعيل فتاح - وهم ثلاثة فقط من عدد لا يستهان به من النحاتين النشطين في بغداد. وما قلته قبل سنوات في خالد الرحال مازال واردا حتى اليوم: انه

اكثر النحاتين تصويرا لعنصر الفرع بالحياة اليومية في العراق. فهو قد عرف منذ صغره ازقة بغداد القديمة، وماتعج به من حركة وفوران، وتجربته لما في كل ذلك من توثب او حرقة بقيت في الاساس من معظم رسومه وتخطيطاته ومنحوتاته، يضعها جميعا في اشكال من القوة والفرح الوجودي، بعيدا عن أية ميوعة عاطفية.

كان الأثر الاشوري باديا في منحوتاته المبكرة، غير انه كان منذ البداية يصل افضل نحوته بشهوة العاشق كما تتخيله الموثاث الشعبية: انسانا يمجد نفسه والحياة بسخاء جنسي. ولذا نجد النساء في كل ما نحت ضاجات بالحيوية، بعنفوان الجسد وروعة التكوين. وسواء انحت هؤلاء النسوة نحًا ناتئًا، كما في قطعته البديعة «نساء في الحمام العام»، التي صنعها وهو في اوائل العشرينات من عمره، او نحًا مجسما، كما في تمثاله المتأخر «امرأة مضطجعة»، فإنه يبدي قدرة في التركيب الضخم، الذي يقيمه على ايقاع

وتشكيل يجعلانه يبدو وكأنه في خفة الهواء. وفي منحوتته الموسومة «شرقاوية ليلة الدخلة» نجد المرأة هيفاء، متوازنة، لغزية، تتباهى بأنوثتها، فتجسد الصورة الشعرية التي تمثل نساء الجنوب. فهو في معظم اعماله يستخلص من المرأة جوهرا عراقيا،

سواء بعينيها الدعاوين، او ضفائرها المسدلة، او ردفها المكتنزين، او بطريقتها في لف نفسها بعباءتها الضافية. وتمثاله الحجري لأم وولدها، المقام في حديقة الزوراء، يتصف

بالخصائص الحسية التي تتميز اعماله بها، فهي تبدو وكأنها ستنتطق محلقة، معبرة عن متعة الحياة وعشقها. وهكذا الامر في ما ينحت من رؤوس او خيول او ثيران: انها جميعا مشحونة بطاقة داخلية تتفجر في كل اتجاه.

درس خالد الرحال في روما، حيث اقام ايضا سنين عديدة. ولكن لا احسب ان دراسته في روما علمته شيئا يتصل بالنحت - بل انها صرفته عن النحت الى الرسم لمدة اطول مما ينبغي، حين وجد ان بإمكانه ان يبيع اي شيء يرسمه لقاء سعر جيد. كانت موهبته قد

نمت وتطورت وهو في سني المراهقة في بغداد دون اية مدرسة، سوى ماتعلمه بالتأمل في المنحوتات السومرية والاشورية في المتحف العراقي، حيث - لحسن الحظ - اشتغل مدة من الزمن، في اثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها. وعندما اتيح له ان يدرس فنه

خالد الرحال. شرقاوية ليلة الدخلة



اكاديميا، كان نحته قد اكتسب نضجا خاصا به، مجذرا في التراث الرافديني. ولذا فان عودته الى بلده في اوائل السبعينات، بعد غياب طويل، اعطى دفعا جديدا لطاقتها، كما لنا ان نرى في نصبه الكبير المسمى «المسيرة» والذي ركب على نافورة على مقربة من المتحف العراقي. فهذا النصب يتألف من العديد من الشخص الانسانية والحيوانية بالبرونز جعلها مزيجا من النحت الناتىء والمجسم، وصبها كلها بمفرده تقريبا، في مسبك بدائي في بغداد.

ولئن يكن محمد غني، اشد انضباطا، فان في اسلوبه نموا متماسكا مدروسا، طوره منذ اواسط الستينات. كان هذا الاسلوب في الفترة التي اخذ يتبلور فيها اول الامر متأثرا بالنحت السومري والاختام الاسطوانية السومرية (بما تتركه من تعاقب الاشكال المستطيلة المستدقة في الطين الذي تطبع فيه). وهو امر ظاهر في العديد من الاشكال،

الميالة الى الصغر نسبيا، لنساء واقفات مرتديات العباية، نحت معظمها في خشب الصاج. وذلك عند عودته الى العراق بعد ان قضى سبع سنوات في الدراسة في روما وفلورنسا، حيث كان في عامي ١٩٥٩ و ١٩٦٠، عونا كبيرا لاستاذة وصديقه جواد سليم

في صب منحوتات «نصب الحرية» العملاقة، التي كان التأكيد فيها على الوضع البشري المأساوي، يواكبه تأكيد على ضرورة استمداد احياءات حديثة من الاساليب الرافدينية القديمة.

وكان من مواضيعه الرئيسية حياة البسطاء من الناس وأعمالهم اليومية، صورها بنحوت ناتئة، معظمها في الخشب. وفي اواخر الستينات، صنع العديد من الشخص شبه التجريدية، تمثل رجالا ونساء، منفردين او جماعات، استقى اشكالها من القبور وشواهدا البغدادية: وشحنها بحس الحياة والصمود، ورفض هواجس الموت. وفي انصرافه الى عملها ايامئذ كان الفنان انما يعيد التأكيد على النهل من الاشكال التقليدية المحلية مستخدما قرائنها الرمزية بالاضافة الى موتيفاتها البنيوية الخالصة.

وقد اهتم بعد ذلك بالتوريق العربي القديم، مما حدا به الى معالجته على نحو جديد وبخاصة في الحفر على ابواب خشبية كبيرة، مستخدما اشكالا اكثر سيولة وحرية، وجاعلا مكان الاشكال التوريقية، التي كانت تقليدا تتكرر في نسق هندسي، استدارات وزخارف فنتزيه لا تخضع الا لمنطق ابتكار الفنان، مستوحيا بها الخط العربي، مازجا



خالد الرجال، امرأة مضطجعة

ما يشبه الحروف العربية بالتعاريج المتداخلة. ولكن حتى هذه التعاريج والاستدارات اللامتناهية بل والسريالية على نهجها الخاص، يبتدعها محمد غني بحيث توجي بأصوبها في الخط والتوريق. وإذا ادخل كلمات أو أبياتاً من الشعر في هذا الحفر، أخضعها لمل هذه المعالجة المتميزة

محمد غني، فلاحون يقطفون الثمار



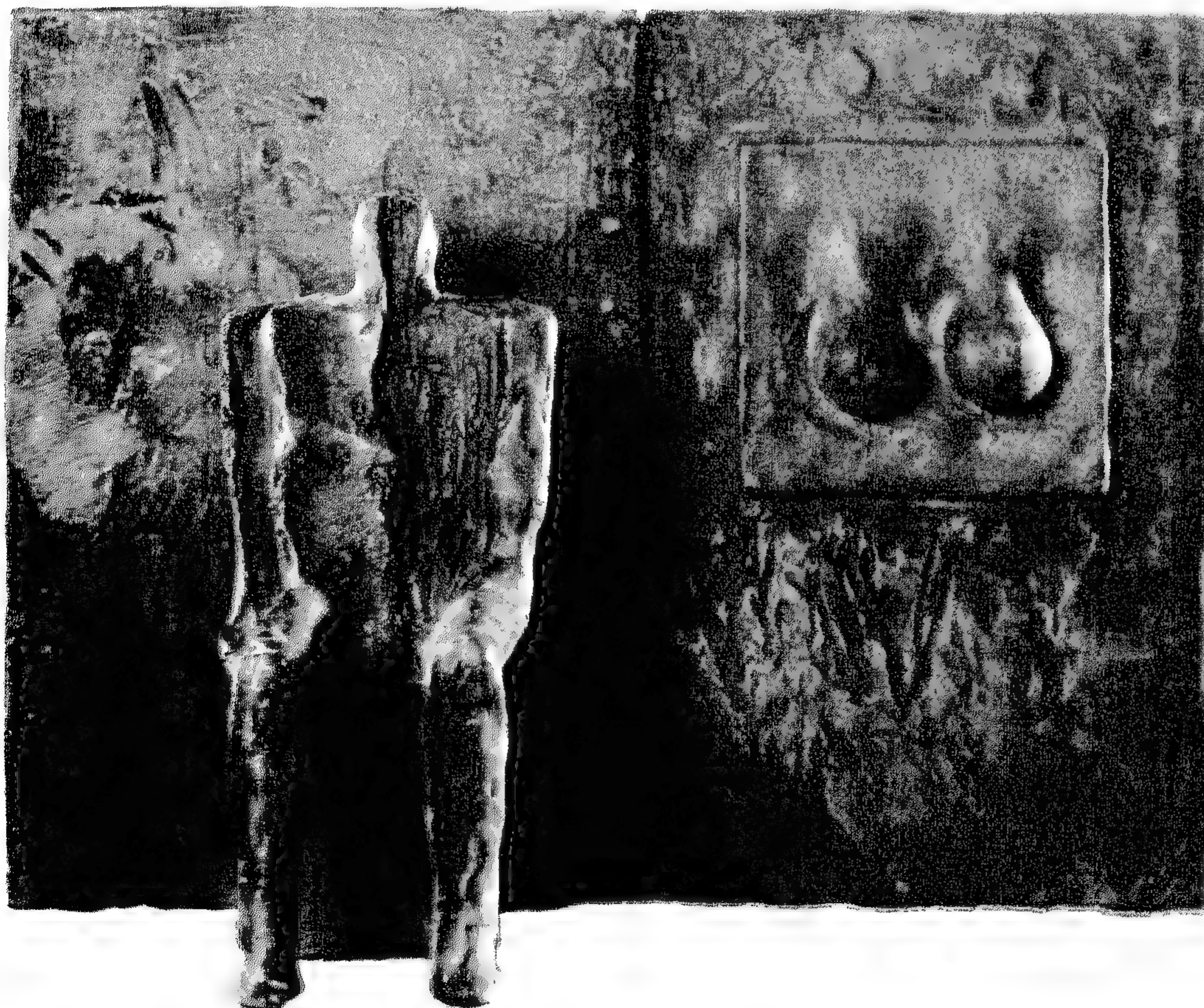
وقد كن لهذا الاتجاه اثره فيما ينحت محمد غني من اشكال تشبيهية: فالتشريح، والثياب، والبناء العام، كلها تتخذ شكلا حروفيًا حراً، كأنها كتابة عربية، وسواء اكانت المنحوتة عارية واحدة أو افريزا كثير الاشخاص يروي قصة الطب في العراق، فإن المساحات والخطوط العضلية المتعرجة تتكرر، وتتوزع، وتتجمع، بقوة هذا المنطق الخاص. وفي تمثال «مرجانة» المعروف (وهي القهرمانه التي، في قصة الف ليلة وليلة عن علي بابا والاربعةين حرامي، احبطت خطة اللصوص الذين اختبأوا في اربعين جرة كبيرة، وذلك بحسب امزيت المغلي على رؤوسهم) ينفذ النحات هذه الفكرة بالذات في تركيب ضخم (ويأتي هذا النصب النافوري، من حيث الشعبية، مباشرة بعد «نصب الحرية» لجواد سليم).

من الطبيعي ان ينتقل الكثير من هذا الى منحوتات محمد غني الكبيرة، التي اخذت تشغل معظم وقته واهتمامه في السنوات الاخيرة. ما ابعد الشقة بين تماثيل خشب محمد غني: مرجانة والاربعةون حرامي



الصباح الصغيرة القديمة، التي كان المشاهد يتقَرى تكويناتها الرهيفة بأستقصائها بيده، وبين الانصباب البرونزية الكبيرة الجديدة، التي مازال الفنان يأمل الا يفقد فيها حس الحميمية التي يهمة دائماً ان يقيمها بين عمله والمشاهد! غير ان حسه لاسلوبه الخاص، بجذوره العميقة في التربة العراقية، لا يتزعزع: وهذا يمنحه تلك اللمسة الواثقة التي تشير دوما الى الفن الكبير.

اما اسماعيل فتاح - وهو قد درس في روما كما فعل خالد الرحال ومحمد غني - فان الانصباب المحدودة التي صنعها، واعماله الاصغر حجماً منها التي مازال ينتجها منذ اواسط الستينيات، ترتبط بتجربة بلاده بسبب من موضوعاتها اكثر من اسلوبها الفعلي. فتمثاله الجميل للشاعر العباسي العظيم أبو نواس، قد يشبه تمثلاً قوطياً للمسيح، ولكن الفنان يعرف ذلك. وهو يعرف ان برونزياته مدينة في معظمها للنحت الحديث اكثر منها لسومر وآشور. وهذه بالنسبة اليه، مسألة تقنية لا تقلقه، مادام هو قادراً على التعبير عن ثيماته العراقية بطريقة ترتبط بعصرنا الراهن. فلئن يستمد اسلوبه، بخصائصه الواضحة، من النحت المعاصر، فإنه واثق من أن النحت كله في زماننا يستمد اساليبه من خليط كبير من الثقافات القروسطية والقديمة، وبخاصة الشرق أوسطية منها.



اسماعيل فتاح
الى اليمين، فدائيوز
الى اليسار، انشاء



وشأنه في هذا السياق شأن عدد طيب من النحاتين الشباب نسبيا، امثال ميران السعدي، مكي حسين، نداء كاظم، اتحاد كريم، وغيرهم.

ختاما وقد نظرنا في اهمية الجذور في الكثير من الفن العراقي، لابد لنا من ان نوكد:

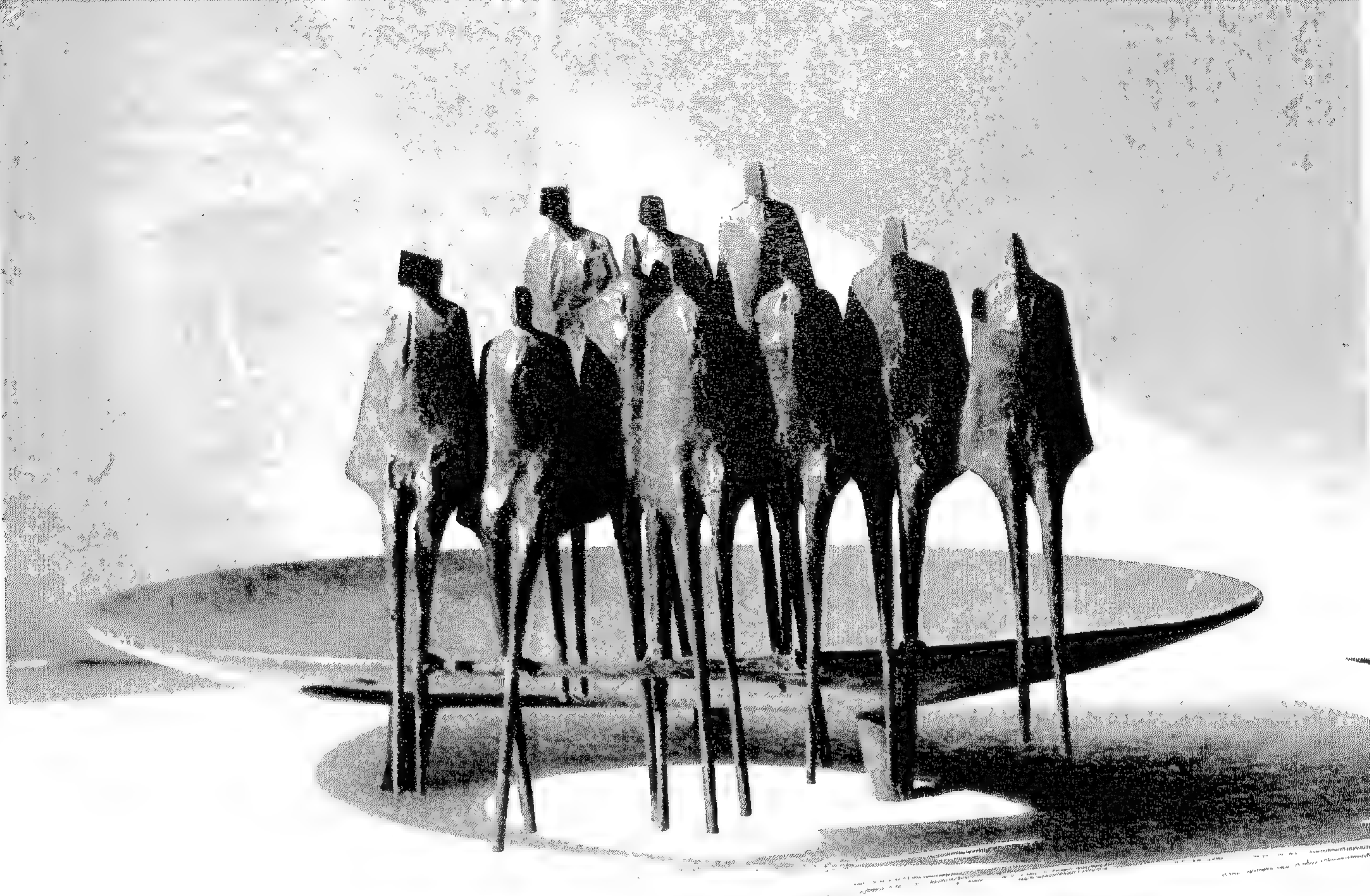
اولا، ان الرسامين والنحاتين في بغداد ليسوا مجرد مديمين للفولكلور المحلي، لان رؤياهم الخلاقة هي في الواقع اعز ما يملكون.

ثانيا، ان الكثيرين منهم انجزوا اعمالا تتصف بالقوة والمغزى، دون ان تكون متصلة بالضرورة بقضية الجذور كما بحثناها هنا، وعلينا ان نجد لها تأويلا آخر. وهي لذا تقع خارج نطاق هذا البحث.

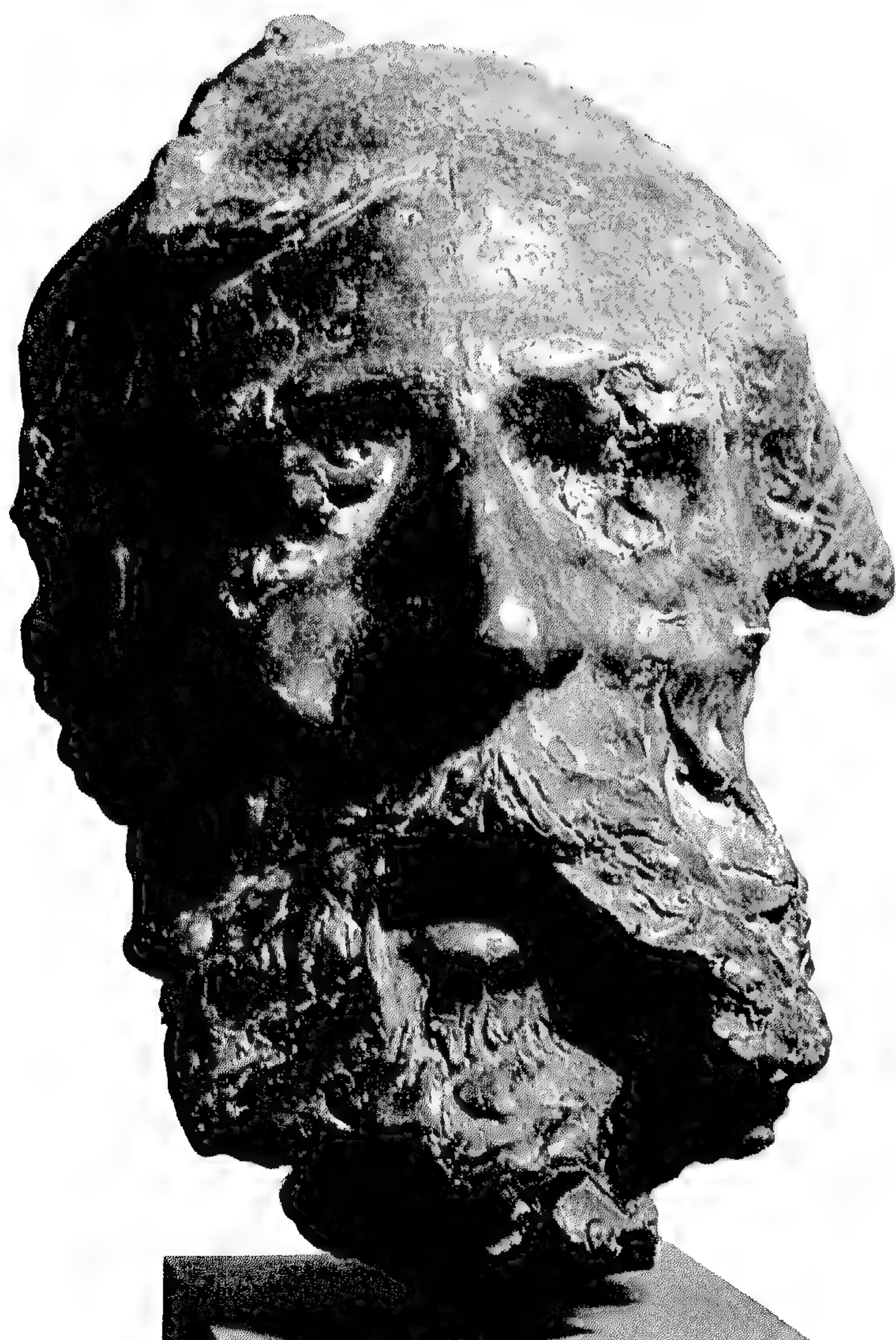
غير ان ثمة روحا عربية تسود هذا الفن، مهما تنوع. فالحب العربي القديم للرياضيات، والتناظر، والتنظيم في الفكرة والابداع، يتسرب الى اعمال هؤلاء الفنانين عن وعي او غير وعي منهم، اذ هم يضيفون شكلا على رؤية تعينهم في فهم تجربتهم وتجربة الآخرين. وهم يحاولون، في عالم يضج بالفوضى، ان يجعلوا اصواتهم مسموعة، لان لديهم شيئا واردا يقولونه. وما هذا الا جزء من ميراثهم، وبعض من اسهامهم في حضارة هذا العصر.



ميران السعدي، امرأة مع آنية



اتحاد كريم، رجال عند الماء



نداء كاظم، رأس



أستاذ جبرا إبراهيم جبرا، روائي وناقد وشاعر معروف يمثل
امتداد الوطن العربي، يكتب بالعربية والانكليزية. تُعدّ
كتاباته من الفن العراقي مرجعا رئيسيا للدارسين الكثرة
الذين التي قضاها نشيطا منذ عام ١٩٤٨ مع الرسامين
والنحاتين ببغداد كرسام وناقد ومنظر، فضلا عن كونه احد
الاعضاء المؤسسين لجماعة بغداد للفن والحديث. وهو
رئيس رابطة نقاد الفن في العراق. آخر كتبه في النقد «الفن
والحلم والفعل». تلقى العلم في الكلية العربية بالقدس، وفي
جامعة كمبردج بانكلترا، وجامعة هارفرد في الولايات
المتحدة.

عن هذا الكتاب يقول المؤلف جبرا ابراهيم جبرا:
عندما صدرت النسخة الانكليزية من هذا الكتاب، حثني
الاقبال الكبير عليه على نقله الى العربية، دون توسيعه، رغم
تفكيري اول الامر بذلك. فالكتاب هيأته في الاصل كموجز
لحركة الفن العراقي المعاصر، مع التأكيد على ثيمة الجذور
الرئيسية التي مدت، ومازالت تمتد الحركة بنسغها وحيويتها.
واذ تحددت ثيمته، بقي عدد من الفنانين الذين لي اهتمام
خاص بأعمالهم خارج اطار البحث، رغم دورهم في سياق
تطور الحركة وتشعبها. وقد كتبت عن مساهمات بعضهم في
دراساتي وكتبي الاخرى.

وكان عليّ ان ابقى الكتاب ضمن الحدود التي رسمت له
في الاصل، لضرورات طباعية صرف، وإلاّ تعذر صدوره
بالعربية مع لوحاته الملونة التي تقارب التسعين، والتي تطلّب
اخراجها على النحو الدقيق الذي يراه القارئ جهداً رائعاً
ودراية عميقة من قبل الفنان ناظم رمزي، الذي كان له الدور
الاكبر والاهم في اسباغ هذه الحلة الفاخرة على الكتاب.